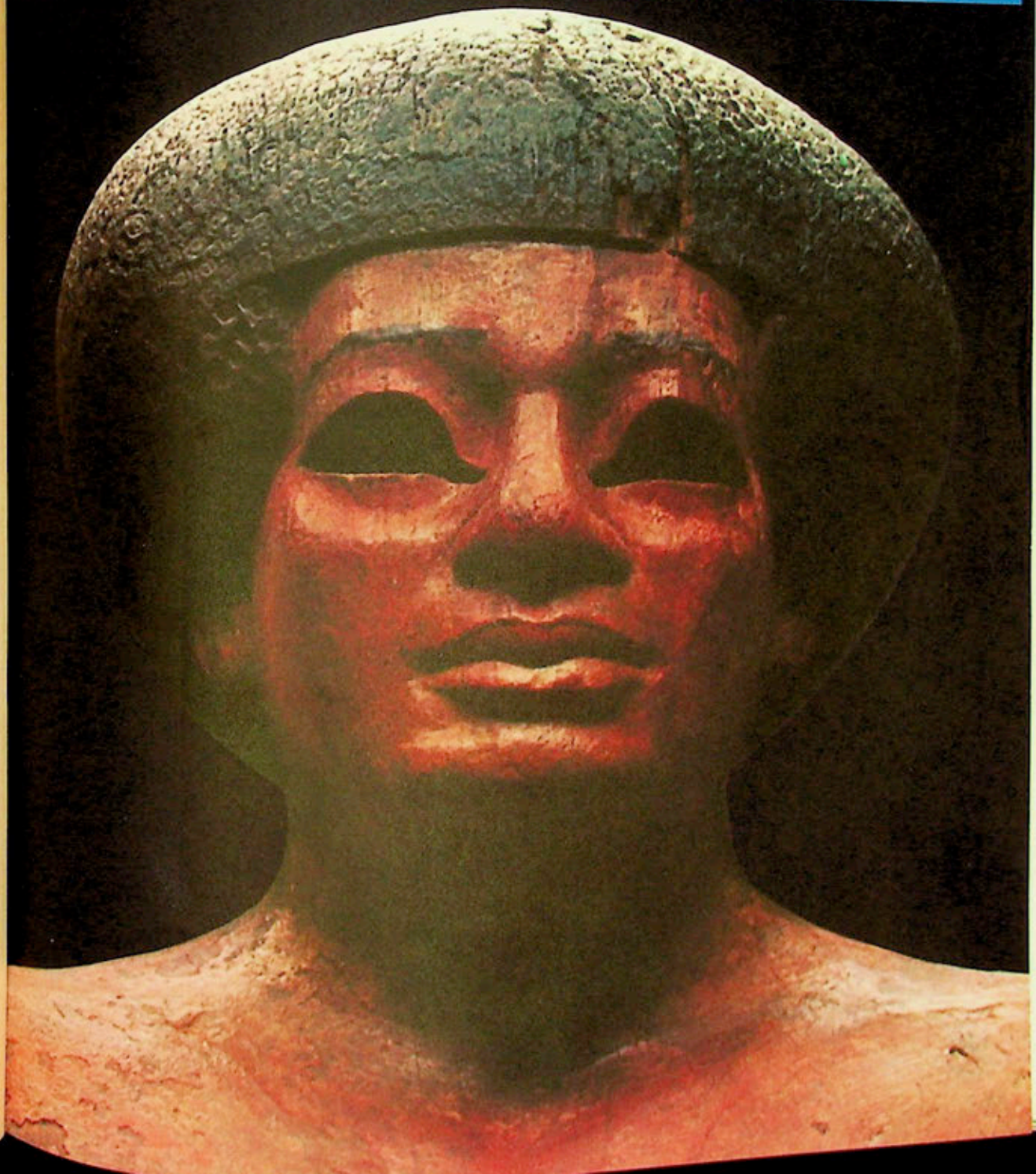
L'OEIL



Unimark

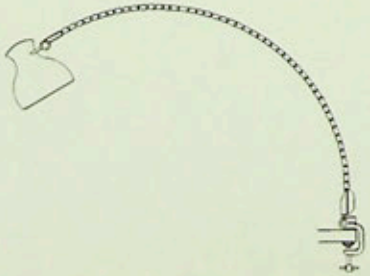
Lema
Arosio (Como) Italy

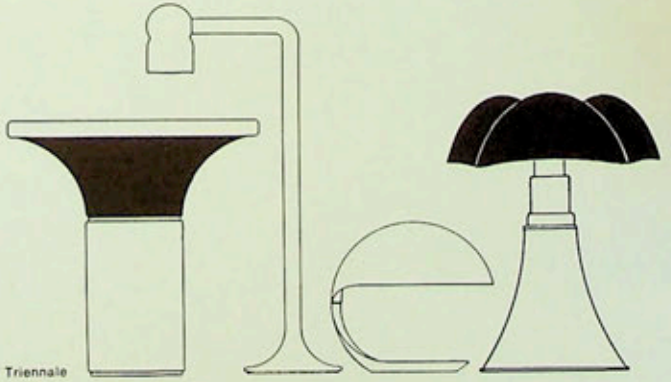
sistemi integrali di arredamento

MARTINELLI LUCE

Apparecchi di illuminazione

55100 Lucca / Italy
Piazza Bernardini, 5
t. 46073/43077





XIV Triennale

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JANVIER 1970 — N° 181

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94.
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Marc Lavrillier: pages 2, 3, 4, 9 à 14, 36, 41 à 43, 47 à 51, 56 et 63 à 65 - Service photographique de la Bibliothèque Nationale: pages 17 à 21 – Manoug: page 22 – H. L. de La Grange: pages 23 et 24 – Galerie Maeght: pages 14 et 15 – Camillo Fischer: pages 12 et 13 – Aldo Ballo: pages 53 et 56 – Masera: pages 53, 58 et 59 – G. Basilico: page 54 – Clari: page 58 – Mario Perrotti: page 66

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 5, 6, 8, 39, 40, 45, 46 et 62 – Giraudon: page 7 et 15 Service photographique de la Bibliothèque Nationale: page 16 – Bruno Falchi et Liderno Salvador: page 61

Notre couverture
Statuette funéraire égyptienne. Détail. Moyen Empire, XI^e^ dynastie. Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne

Notre prochain numéro
Un numéro spécial sur l'architecture – Formes et idées nouvelles en Allemagne

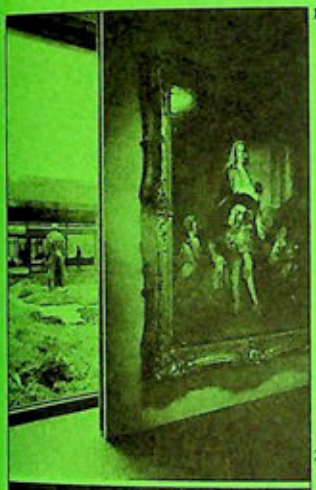
Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

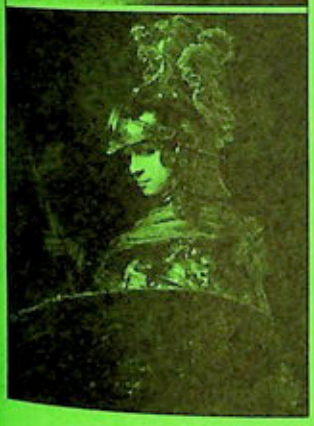
Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

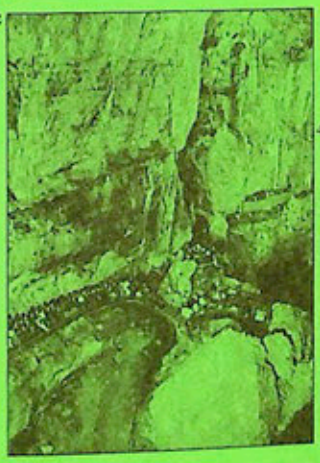
2 La Fondation Gulbenkian,
par M.-G. de La Coste-Messelière
16 Un carnet inédit de Delacroix, par Pierre Courthion
22 Lieux nouveaux pour la musique nouvelle,
par Henri-Louis de La Grange
30 Livres sur l'art

L'Œil du Décorateur
38 Un décor de Pierre de Cortone
44 Trois étages sur les toits de Rome
46 Vue sur le Colisée
53 Idées italiennes
62 Parly II: la boutique feu d'artifice de Dior
66 Beaux objets sur le marché


2

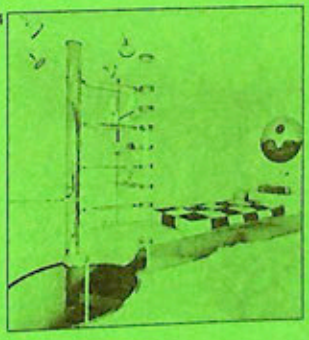


16

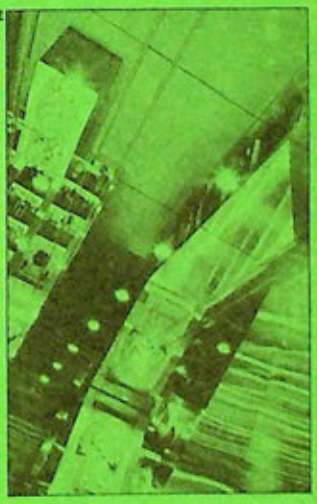

22

38

46


44

53

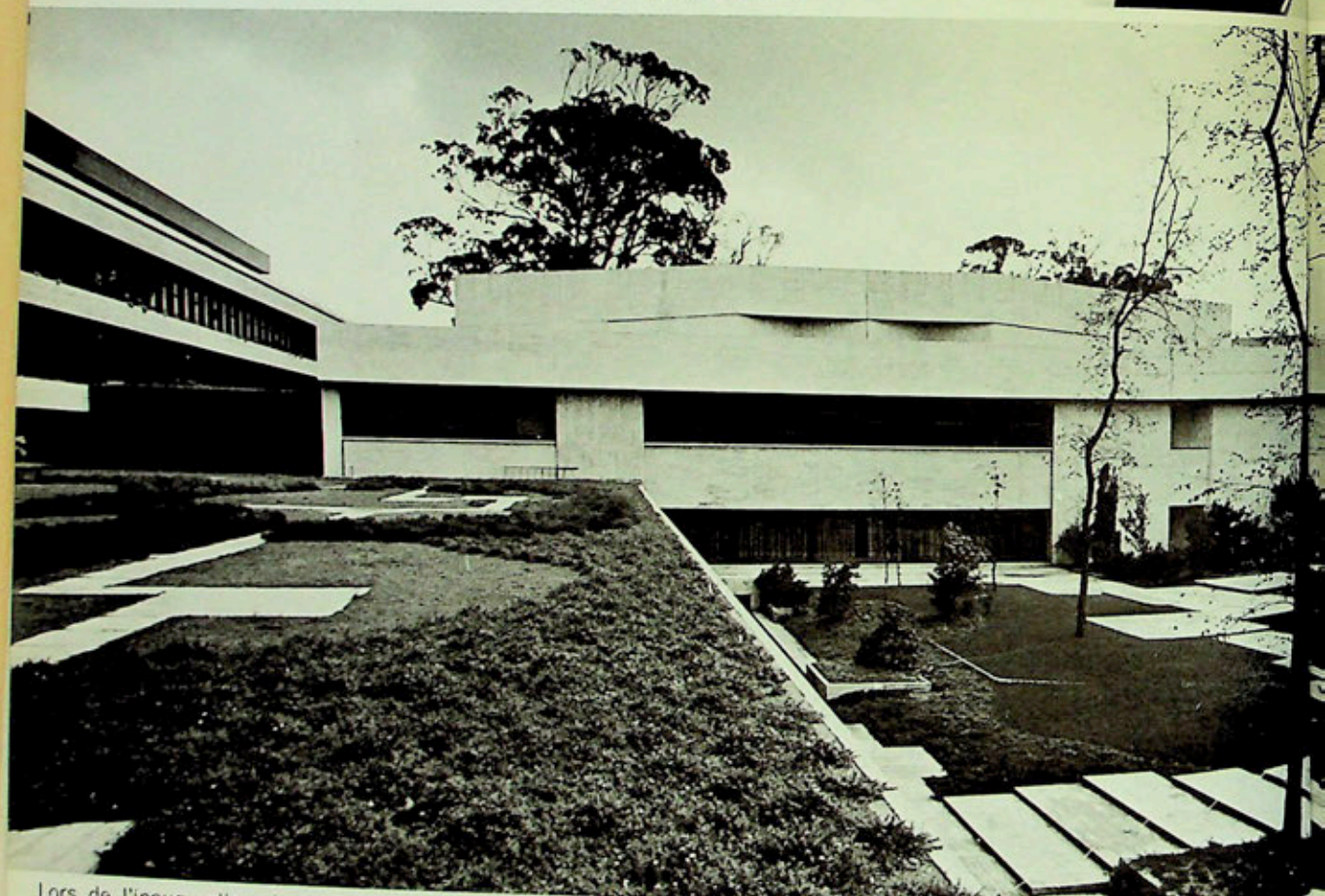

62

66

LA FONDATION GULBENKIAN

par Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

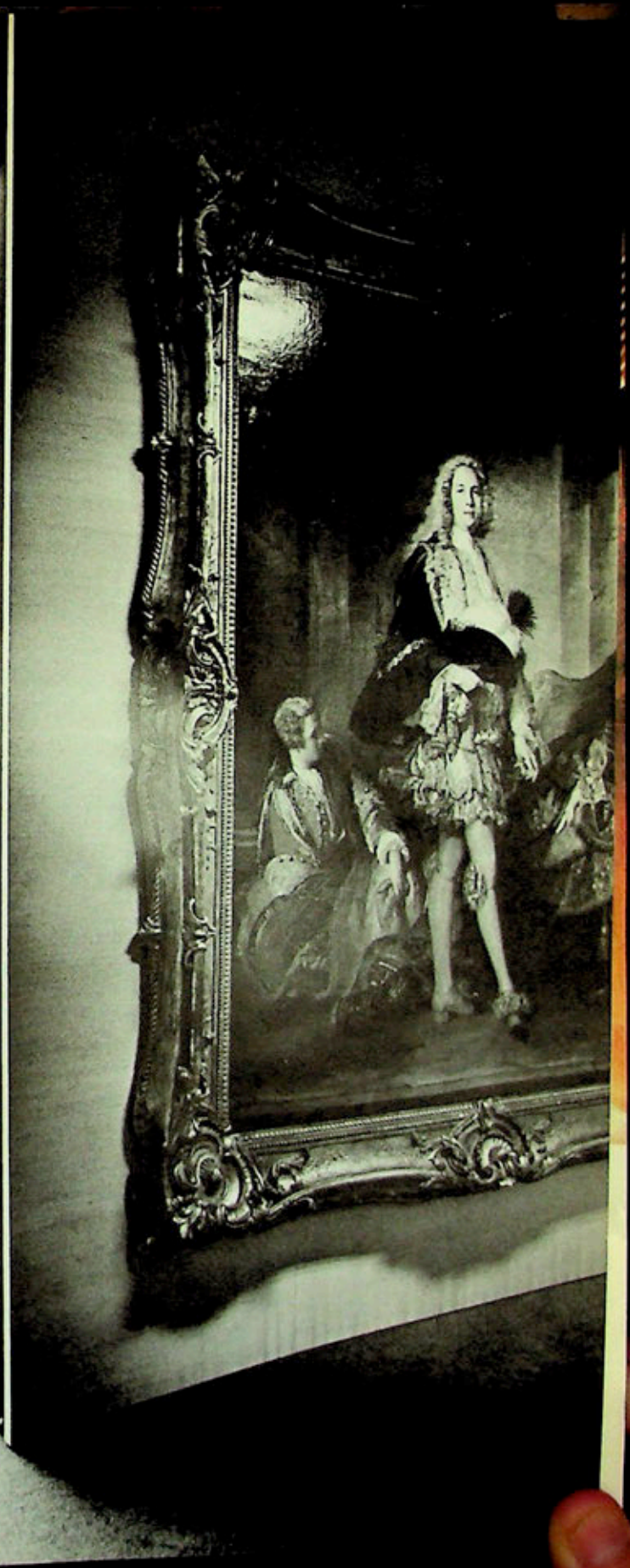
Cette admirable collection trouve un aménagement digne d'elle dans le cadre d'une institution culturelle unique en Europe



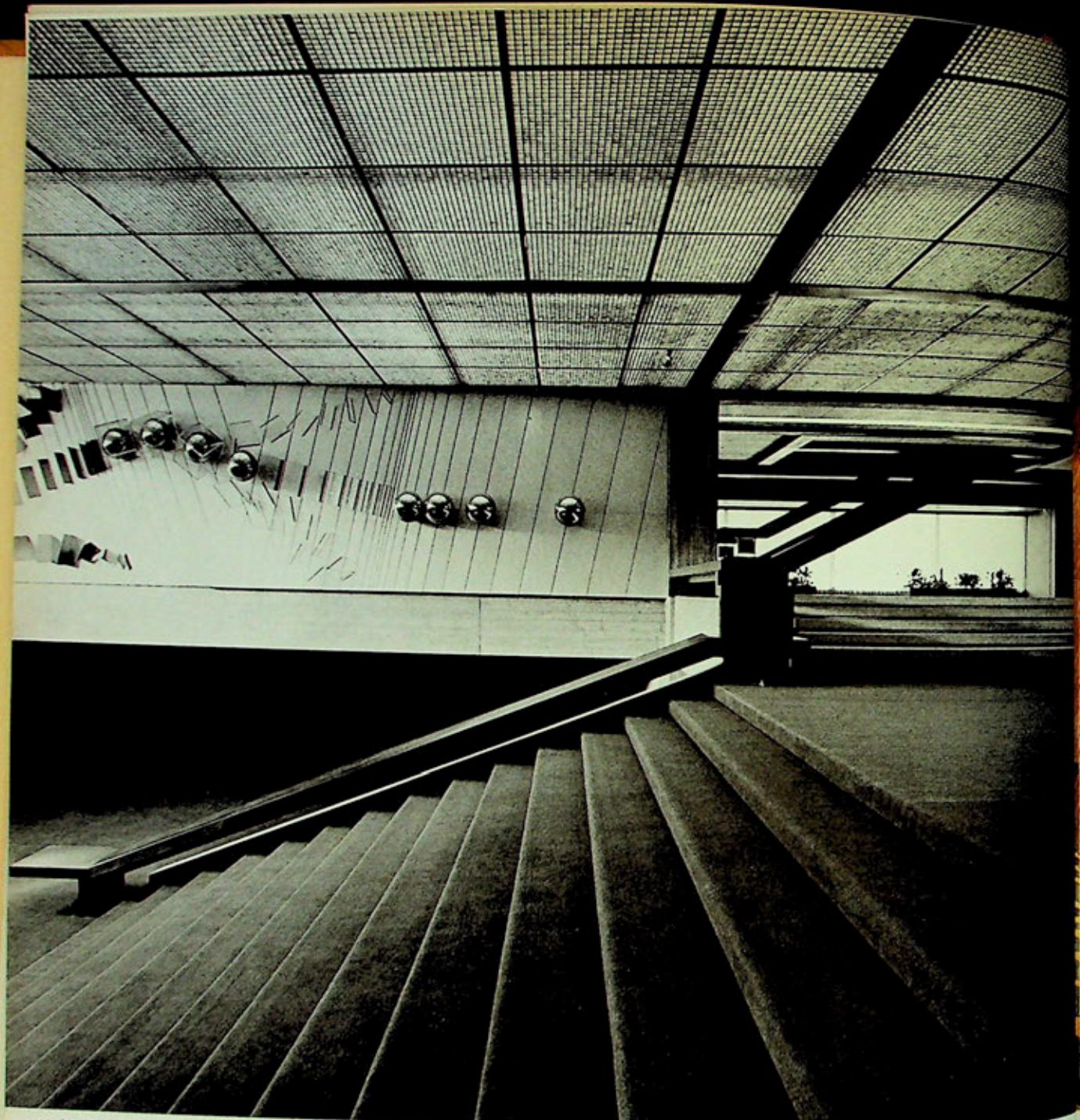
Reportage photographique de Marc Lavrillier

Lors de l'inauguration de la Fondation Gulbenkian, en octobre dernier, Lord Clark, ancien directeur de la National Gallery de Londres, qui fut le conseiller et l'ami de Calouste Gulbenkian, déclarait que celui-ci n'aurait sans doute pas aimé du tout l'imposante construction de béton, de verre, et d'acier où sont aujourd'hui exposés les chefs-d'œuvre qu'il avait réunis avec tant de soin et de passion. Peu de collections en effet furent aussi « personnelles » que celle de Calouste Gulbenkian: chaque acquisition nouvelle était le résultat de patientes démarches, de laborieuses tractations, mais aussi d'un choix longuement mûri, d'une sorte d'adoption individuelle: il en parlait d'ailleurs comme de « ses enfants » ou de « ses amis ». « Mes œuvres d'art sont les amies de toute ma vie » écrivait-il en 1947 à Lord Crawford, « et mon anxiété au sujet de leur future demeure est, je crois, un sentiment bien naturel ». Il est difficile de préserver ce caractère « personnel » dans un musée tout neuf, spécialement si celui-ci doit être intégré à un complexe architectural fonctionnel, abritant tout un ensemble de services administratifs et culturels.
La fondation telle qu'elle est aujourd'hui répond pourtant aussi fidèlement que possible aux intentions de Calouste Gulbenkian. Son premier souci avait été que la collection ne soit pas dispersée

1 Au nord de Lisbonne, dans un parc qui porte aujourd'hui le nom de Calouste Gulbenkian, la fondation développe ses bâtiments de béton et de verre sur une surface de 25 000 m². Ici le grand auditorium et, à gauche, le corps principal avec le hall d'entrée, les services administratifs et le restaurant.
2 Le musée et la bibliothèque occupent une aile reliée à l'édifice principal par la galerie des expositions temporaires. Deux patios intérieurs en occupent le centre. On voit dans celui-ci une réplique en bronze de l'un des « Bourgeois de Calais » de Rodin. Au premier plan, dans le vestibule d'entrée, deux fauteuils de A. et T. Scarpa (Cassina, Formes Nouvelles) sont disposés sur un tapis de haute laine de part et d'autre d'une table basse: les coins de détente et de repos ont été aménagés avec beaucoup de soins dans les halls et les galeries, grâce à un choix judicieux dans la meilleure production des designers contemporains.



3 De l'autre côté du patio, dans la salle des peintures et objets d'art français du XVIII*, le « Portrait d'un gentilhomme », par Nattier, qui appartint au duc de Richelieu et que Calouste Gulbenkian acquit en 1926.



après sa mort et qu'elle soit le noyau d'une fondation à fins charitables, artistiques, éducatives et scientifiques, dont il fixa le siège à Lisbonne, après avoir envisagé successivement de l'établir à Londres, puis à Washington.

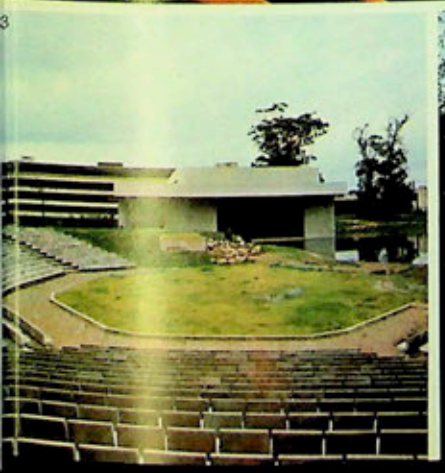
A la mort de Callouste Gulbenkian, en 1955, une partie de ses collections se trouvaient dans ses bureaux de Londres, une autre était en dépôt à la National Gallery de Washington, la troisième, la plus importante, était conservée dans l'hôtel de l'avenue d'Iéna dont M. Gulbenkian avait fait sa résidence principale avant de se fixer au Portugal.

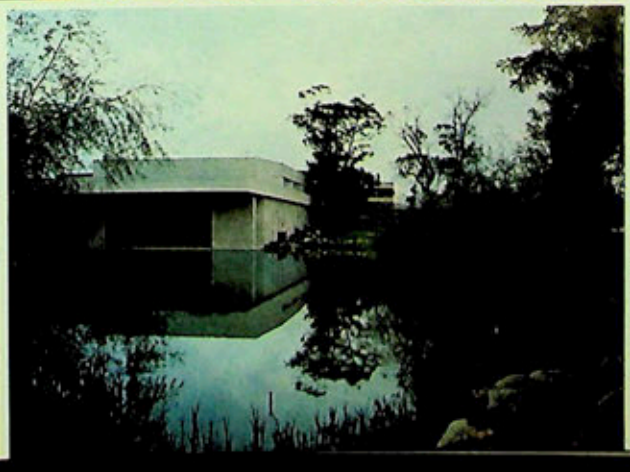
L'achat du Palais Pombal à Oeiras, une « quinta » du XVIII[e] siècle, au milieu d'un jardin ponctué de statues, de fabriques et de cascades, permit de rassembler et d'exposer tous ces chefs-d'œuvre pendant la période nécessaire à l'achat d'un terrain, à l'élaboration des plans, à la construction enfin de l'édifice destiné à abriter de façon définitive à Lisbonne la Fondation Callouste Gulbenkian.

Composée pour l'essentiel d'objets d'art et de tableaux anciens, d'orfèvrerie et de meubles français du XVIII[e] siècle, la collection avait trouvé à Oeiras, sous les balustres rocaille des plafonds en trompe-l'œil et dans les salles voûtées des parties basses, un cadre naturellement adapté à la mise en valeur de ses pièces majeures. Dans les salles du nouveau

1 Cet escalier mène du hall d'entrée au grand auditorium (à droite) et à un vestibule d'où l'on accède aux salles de réunion, de conférence et de projections ainsi qu'à un second auditorium plus petits, situés dans un bâtiment en sous-sol. Au bas de l'escalier, une grande baie vitrée donne sur le jardin. Ainsi, malgré la proportion basse des volumes, l'impression d'ensemble reste celle d'un ensemble ouvert et libre. Une grande composition murale d'acier et de verre, due à l'architecte Artur Rosa, anime la sobriété du décor.

2 Le grand auditorium a fait l'objet d'études particulièrement attentives. Les volets métalliques du plafond, les plates-formes et panneaux mobiles pouvant équiper la scène permettent un réglage acoustique très précis. Les orgues, au fond de la scène, sont amovibles. Derrière, une grande baie vitrée donne sur le parc et la pièce d'eau. La salle comprend des cabines annexes d'enregistrement.



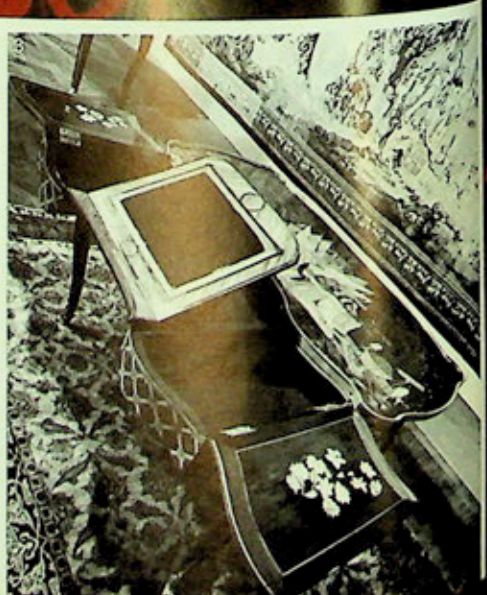


de projection, de traduction simultanée (chaque siège est équipé d'un dispositif d'écoute). La Fondation, qui a créé un orchestre de chambre en 1962 et une chorale en 1964, poursuit des activités très diverses dans le domaine musical: publications et créations d'œuvres portugaises anciennes commandes aux artistes contemporains, organisation de festivals.

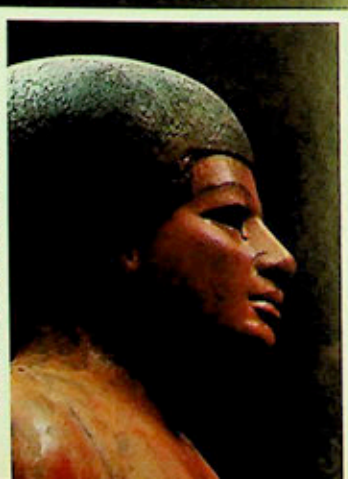
3 *L'amphithéâtre de plein air aménagé au bord de la pièce d'eau peut accueillir douze cents personnes. Les équipements annexes sont en sous-sol.*

4 *L'auditorium vu du parc, avec la baie vitrée ouverte au fond de la scène sur la pièce d'eau.*

1 La collection Gulbenkian comprend un admirable ensemble de meubles français du XVIII*, portant l'estampille des plus célèbres ébénistes du temps: ici, devant une tapisserie de Beauvais aux armes de France et de Navarre, « La pipée aux oiseaux », d'après Boucher, un bureau Louis XV signé Riesener, qui appartint à la comtesse de Provence à Versailles. *2* Cette table d'époque Louis XVI, garnie de plaques en porcelaine de Sèvres, porte l'estampille de Martin Carlin. Le canapé d'époque Louis XVI, estampillé N. Blanchard provient des appartements de Mme Adélaïde et de Mme Victoire au Château de Bellevue. *3* Table à écrire d'époque Louis XV à décor de marqueterie, portant l'estampille de J. Fr. Oeben. *4* Rembrandt: « Pallas Athéné ». Huile sur toile, 118 × 91 cm. Ce tableau qui appartint à Catherine de Russie, est l'un des chefs-d'œuvre que Calouste Gulbenkian réussit à acheter aux autorités soviétiques entre 1928 et 1930. Après des tractations épineuses, il obtint, outre ce Rembrandt, la « Figure de vieillard », également de Rembrandt, le « Portrait d'Hélène Fourment », de Rubens, la « Diane » de Houdon et une quarantaine de remarquables pièces d'orfèvrerie françaises du XVIII*, dont un certain nombre de celles que Thomas Germain exécuta pour Catherine II.



1 Dans la salle consacrée à l'art de l'Orient islamique, deux lampes de mosquée syrienne du XIV^e siècle, en verre émaillé, dont la collection comporte une très belle série. Le système d'éclairage adopté pour les vitrines (voir aussi page ci-contre) est fait de panneaux alvéolés transparents qui évitent l'éblouissement et assurent une modulation très fine de la lumière sur les objets exposés.
2-4 Statuette funéraire égyptienne en bois polychrome (Moyen Empire, XI^e dynastie, 2133-1999 av. J.-C.). Pendant plusieurs années, cette belle pièce, prêtée par M. Gulbenkian au Louvre, y fut exposée dans les salles égyptiennes.
5 Devant l'un des patios du musée, les vitrines des lampes de mosquée syrienne reproduites en couleurs page ci-contre.

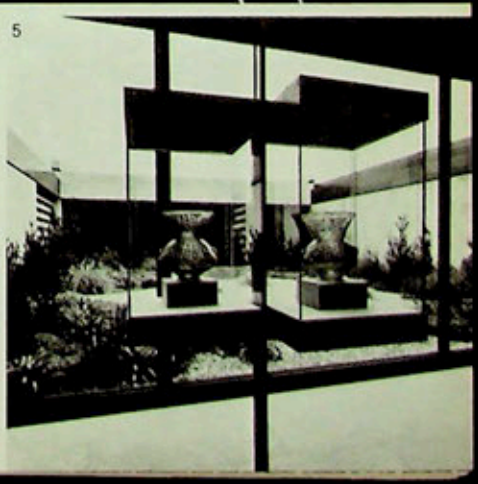


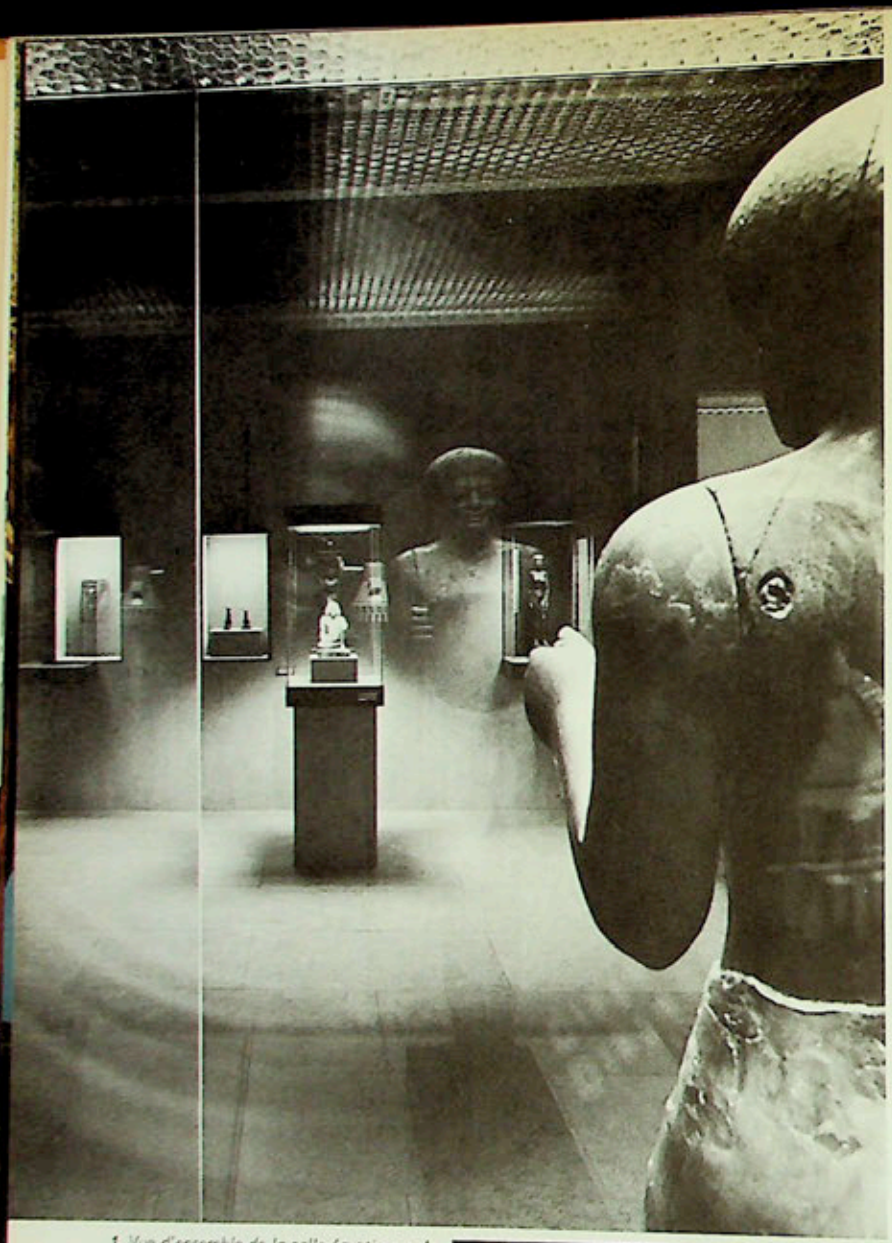
musée au contraire, il a fallu, pour chaque section, recréer des proportions, établir des rythmes, suggérer des climats différenciés, tout en préservant l'unité architecturale. Partout, on a cherché la solution la meilleure, la technique la plus élaborée, pour réaliser le programme définitif mis au point par les services du musée, sous la direction de M^me^ Gomez-Fereira, conservateur en chef, dans le cadre des projets d'ensemble établis par l'ingénieur Luis de Guimaeres Lobato. Cet effort, parfois presque trop sensible, n'en témoigne pas moins d'une sollicitude pour les œuvres d'art qui est bien celle dont Callouste Gulbenkian souhaitait que soient entourés « ses enfants ».

Les autres bâtiments, dont le musée reste le cœur, le « sanctuaire » pourrait-on dire, répondent au même souci de mise en œuvre efficace, d'adaptation exacte aux diverses activités d'un centre vivant de culture et d'art.

L'édifice principal est un long volume bas sur lequel vient se greffer, au sud, le grand auditorium et que prolonge, à gauche, la galerie des expositions temporaires aboutissant au musée. Chacun des bâtiments, destinés à des fonctions distinctes, est ainsi relativement autonome, mais reste intégré à un ensemble conçu comme un tout. Leur aspect extérieur reflète d'ailleurs cette cohésion en même temps que cette indépendance.

5

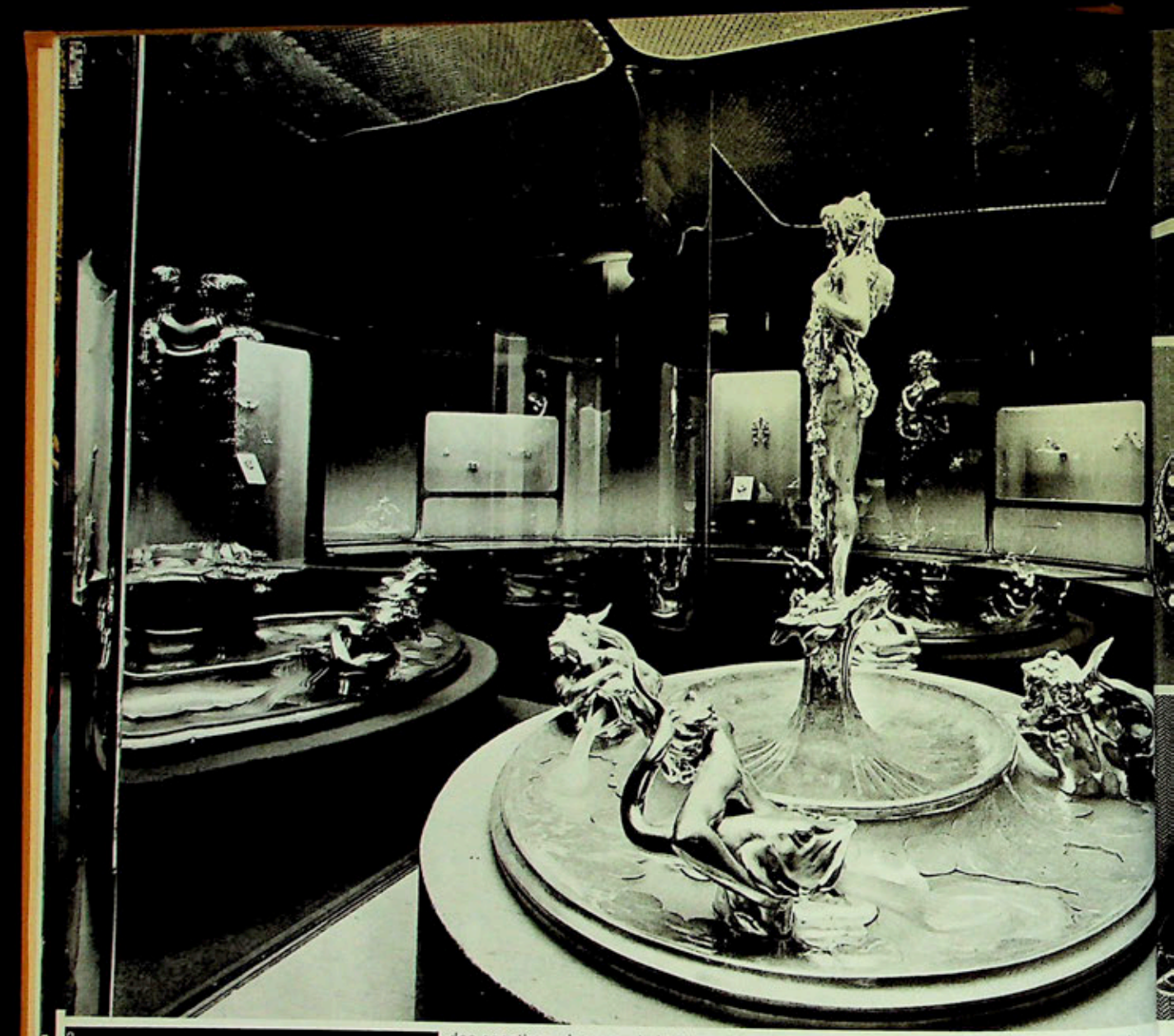


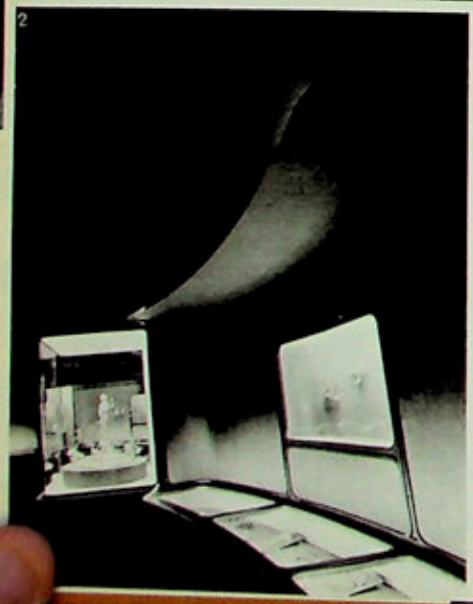


1 Vue d'ensemble de la salle égyptienne. Au premier plan, à droite, la statuette funéraire reproduite en page de couverture et pp. 8-9. Au fond, une figure assise d'époque saïte (XXVI^e^ dynastie). Contre le mur, de gauche à droite, une stèle funéraire de la XVIII^e^ dynastie, deux chats de bronze et une statue féminine d'époque saïte.
2 Dans la salle des antiquités égyptiennes, au fond, des ornements funéraires en terre cuite d'époque saïte, un fragment de bas-relief représentant un prêtre de Toutmès III et des statuettes funéraires de la XVIII^e^ dynastie.
3-4 La salle de l'Orient islamique. Contre les murs, des tissus anciens de Perse et de Turquie, des miniatures arméniennes, indiennes et persanes. Dans les vitrines, au centre, des plats et des vases en faïence d'Isnik (XVI^e^ et XVII^e^ siècles). Sur le sol, quelques-uns des très beaux tapis d'Orient réunis par Calouste Gulbenkian.
5 Détail de présentation dans la salle de l'Orient islamique: deux vitrines contenant des fragments de tissus persans, un velours broché du milieu du XVI^e^ siècle et une soie brochée du XVII^e^. A droite, une aiguière persane en jade blanc du XV^e^ siècle.
6 A l'entrée de la salle de l'Orient islamique, un bas-relief assyrien en albâtre du IX^e^ siècle av. J.-C.

Unifiés par un rythme horizontal dominant, par la simplicité des volumes de béton et la répartition des terrasses, les différentes parties de la construction restent immédiatement « lisibles »: alternance des niveaux vitrés et des longues assises de béton dans le bâtiment principal, rectangle bas du musée fermé au-dehors (les salles s'ordonnent autour de deux patios intérieurs), volume aveugle de l'auditorium. La construction de la Fondation, inaugurée le 2 octobre 1969, avait commencé en 1962. Après l'établissement d'un programme général, dû à M. Luis de Guimaeres Lobato, directeur du service Projets et Travaux de la Fondation, le conseil d'administration invita trois groupes d'architectes portugais à présenter des avant-projets. Celui qui fut retenu et réalisé est l'œuvre des architectes Alberto Pessoa, Ruy Athouguia et Pedro Cid, tandis que les décorateurs Eduardo Anahory, Daciano Costa et

Rogerio Ribeiro étaient chargés des aménagements intérieurs.
Le bâtiment central, qui abrite le siège de la Fondation, comporte six étages, dont deux partiellement souterrains; le niveau inférieur est réservé aux équipements techniques, d'une rare complexité (centrales électrique, d'air conditionné, de chauffage, etc.) ainsi qu'aux services d'atelier, de l'économat et des archives; au-dessus, les services annexes de la zone des auditoriums secondaires et salles de conférences, située dans une aile annexe, puis l'entrée principale, le hall, le salon d'honneur, les services d'information. Le quatrième et le cinquième étage sont occupés par les services administratifs, le sixième par le restaurant. L'aile du musée comprend trois étages. C'est là qu'est située aussi la bibliothèque et ses services administratifs et techniques.
Le grand auditorium, de 1315 places, constitue une réalisation particulièrement remarquable, tant par l'excellente mise au point de ses équipements techniques (acoustiques notamment) que par l'aménagement intérieur, avec le décor chaud et lumineux que composent les parois en parquetage de bois, le plafond métallique à volets mobiles, les fauteuils tendus de velours vieil or. Au fond de la scène, un dispositif permet tantôt de placer les orgues, un écran de cinéma ou un rideau, tantôt de dégager la grande baie vitrée donnant sur le parc. Un bâtiment contigu, en sous-sol, abrite un petit auditorium, des salles de conférences et de projections, équipées de système de traduction simultanée.
Ce que pourrait avoir d'écrasant un si vaste ensemble, une telle succession de locaux généralement bas de plafond, parfois privés de toute lumière extérieure, tout cela est compensé par l'ampleur de la distribution générale, des passages,





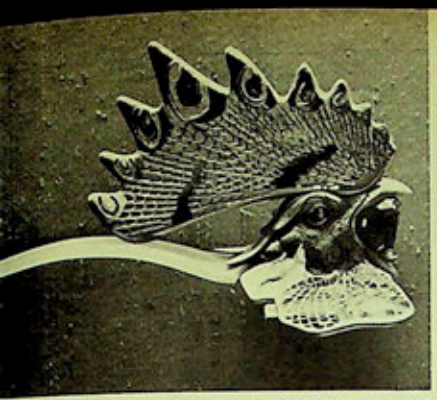
des escaliers, des grands halls, aux perspectives ouvertes sur les terrasses, les patios, le parc.

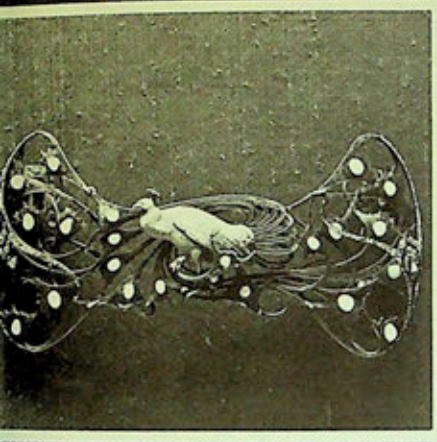
Tel est le cadre conçu par les administrateurs de la Fondation, que préside le Dr José de Azeredo Perdigao, pour créer à Lisbonne, autour de la prestigieuse collection de Callouste Gulbenkian, un complexe culturel ouvert aux activités les plus diverses: recherche scientifique, études d'art ancien, commandes aux artistes contemporains, conférences, expositions, concerts, festivals de musique.

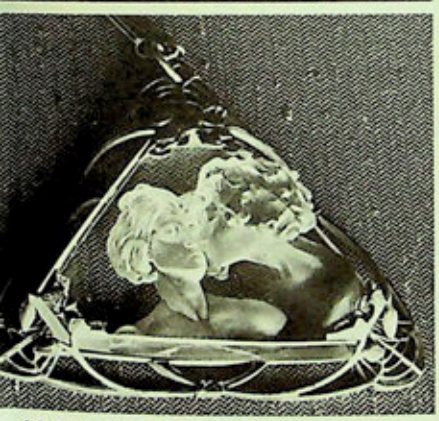
Rien de tout cela n'aurait été possible sans la volonté d'un homme pour qui, dans le tumulte d'une vie dévorée par des activités financières considérables, l'amour des œuvres d'art resta une passion dominante. Lorsqu'à l'âge de quatorze ans, Callouste Gulbenkian fit son premier achat de collectionneur — quelques monnaies turques anciennes — son père lui reprocha vertement ce caprice de dilettante et chercha à lui inculquer les principes d'une gestion financière plus rationnelle. Sans doute le jeune garçon s'avisa-t-il qu'en suivant les conseils paternels, il ne pourrait que plus aisément satisfaire ses goûts: il fit fortune et fut rapidement en mesure d'acquérir des chefs-d'œuvre, de pourvoir à leur conservation après sa mort et de leur assurer un rayonnement incomparable grâce à la Fondation qui porte son nom.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez visiter à Lisbonne la Fondation Gulbenkian et son musée. Etudiez les catalogues de la collection, et lisez l'intéressant ouvrage sur Callouste Gulbenkian publié à l'occasion de l'inauguration de la Fondation par le Dr J. de Azeredo Perdigao.

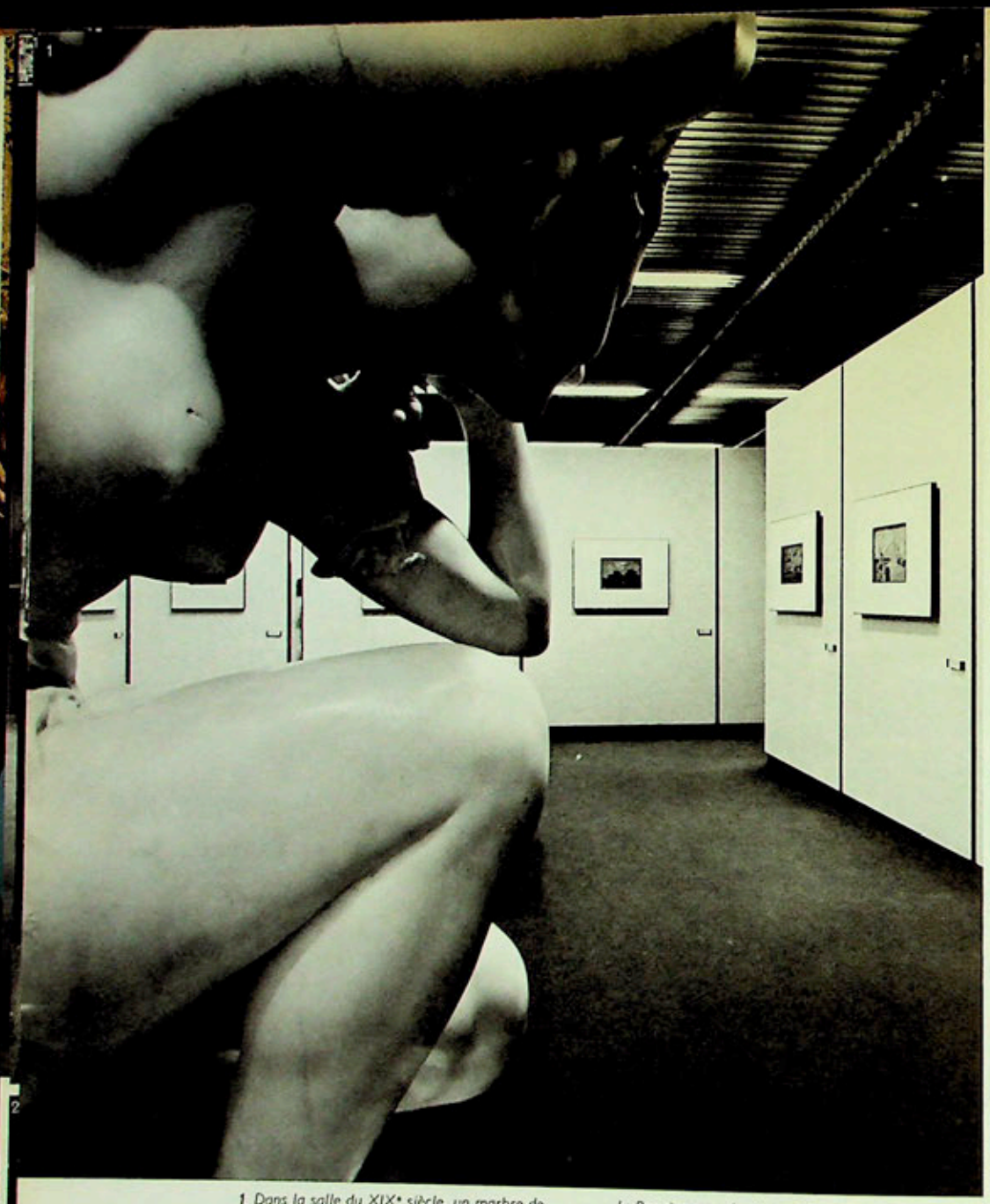


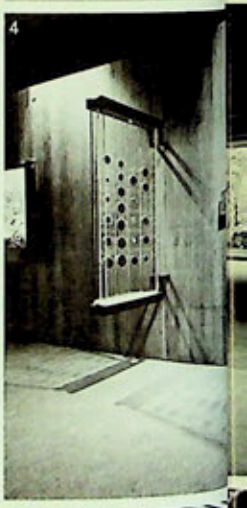




1-2 *René Lalique fut pour Calouste Gulbenkian non seulement un ami, mais un artiste qu'il admirait, bien que ses goûts l'aient porté plutôt vers l'art ancien. En 1945, il écrivait à sa fille, Madame Lalique-Haviland: « Je sens, je suis absolument convaincu que justice ne lui est pas encore pleinement rendue... Sa maîtrise si personnelle, son exquise imagination feront l'admiration des élites futures. Je suis fier de posséder, je crois bien, le plus grand nombre de ses œuvres, et elles occupent parmi mes collections une place toute privilégiée ». Cette « place privilégiée » est assurée aujourd'hui encore aux œuvres de Lalique dans la salle du musée aménagée spécialement pour elles. Les vitrines aux lignes sinueuses multiplient, dans une ambiance un peu sous-marine, les reflets des objets et des bijoux d'émail, de cristal et d'argent.*

3-6 *Quatre bijoux de René Lalique: un diadème d'émail, d'or et d'améthiste, un fermoir d'or émaillé, de brillants et d'opale, un pendentif en cristal de roche, émail et or, une broche de cristal et d'argent ornée d'une perle baroque.*





1 Dans la salle du XIX^e^ siècle, un marbre de Carpeaux, « Flore », signé et daté « Londres, 1873 », dans laquelle le sculpteur a repris, en le modifiant, le thème qu'il avait traité au fronton des Tuileries. Sur les murs, à droite, deux marines de Boudin. Au fond, « La forêt de Fontainebleau en automne » de Diaz.

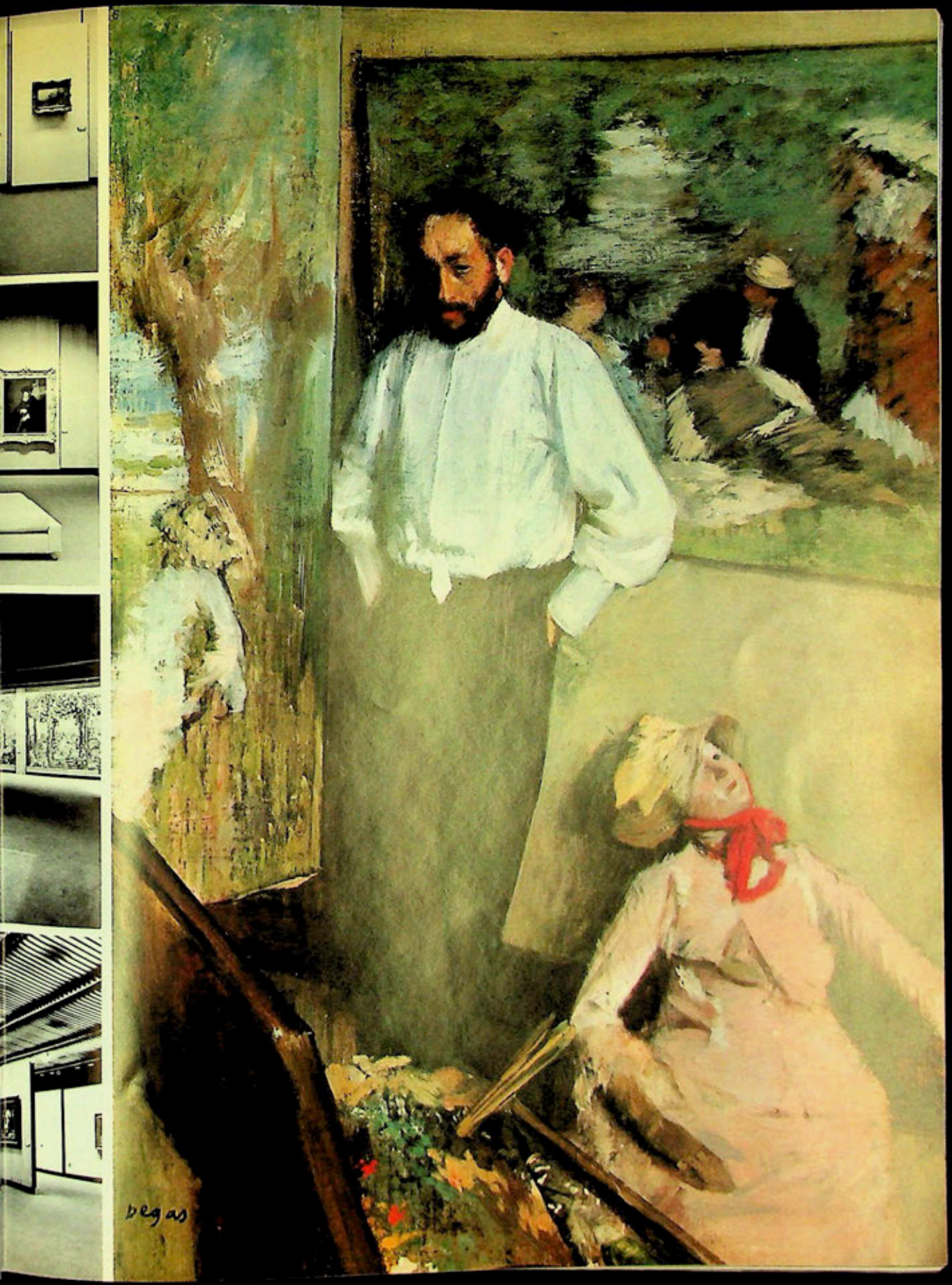
2 Sur une autre paroi de la même salle, quatre Corot: « Le chemin de la ferme à Luzancy », « Route à Ville-d'Avray », « Venise, Vue de la Dogana », « Château-Thierry ». La présentation des tableaux sur des panneaux de toile claire, rythmés de baguettes métalliques brun foncé met chacune des toiles en valeur sans rompre l'unité de la salle.

3 Deux chefs-d'œuvre de Rembrandt, provenant l'un et l'autre des collections de l'Ermitage: « Pallas Athéné » (voir page 7) et la « Figure de vieillard ».

4 L'importante série de médailles italiennes de la Renaissance réunie par Calouste Gulbenkian est présentée dans un double écran transparent. Au fond, à droite, une suite de tapisseries italiennes du XVI^e^ siècle, tissées de laine, de fils d'or, d'argent et de soie, exécutées probablement à Ferrare sur des cartons de Jules Romain.

5 Dans les travées consacrées à l'art européen, du Moyen Age au XVI^e^ siècle, à gauche une sculpture française en marbre du XIV^e^ siècle, « La Vierge à l'Enfant ». De l'autre côté, au fond, un tableau de Carpaccio.

6 Edgar Degas: « L'homme et le pantin ». Toile, 40 × 28 cm. Outre ce petit tableau de Degas et un bel autoportrait du même artiste, la collection comprend plusieurs toiles impressionnistes de premier plan: de Manet, « L'enfant aux cerises » et « Les bulles de savon », de Renoir, le « Portrait de Madame Monet » (voir L'Œil, numéro 171, p. 33), de Monet « La débâcle », « Bateaux » et une « Nature morte ».


degas

Helas qui vient parler de Constance: homme sans caractère que je suis j'entends les résolutions que l'imagination saisie dans le vapeur propose pour l'avenir avaient au pour moi un effet, je le sais au moins au quart de la lettre: mais que de chemin a faire. Car je le sais bien. je n'ai rien approfondi et la année Constance. Oh. quand le feu de la jeunesse qui fait battre mes tempes et soulever ma poitrine, cessera de bouillonner dans mon sein, que me restera-t-il de mes irrésolutions et de mes vains projets. la chaleur s'éteint, les fumées s'évanouissent quand l'âge de la raison. s'approche, et peu a peu les glaces arrivent qui glacent tout, qui flétrissent tout, qui ferment sans retour le passage aux sentiments généreux. adieu adieu cher ami souvenons nous de nous revoir une fois dans notre vie, je crois que le sort le veut pour toujours: mais il sera juste jusqu'au bout. cela ne va rien de bien de soi. adieu le cher compagnon de mes folies - rends moi ton âge et je te rendrai mon bonheur.

UN CARNET INEDIT DE DELACROIX

par Pierre Courthion

Le 24 avril 1818, sous la France de Louis XVIII, s'ouvrait, affectée désormais à l'exposition des artistes alors vivants, la Galerie royale du Luxembourg. Le Louvre, dégarni après Waterloo par les reprises des « Alliés » victorieux, pouvait passer, comme le *Radeau de la Méduse* que Géricault avait en chantier, pour un symbole de la défaite.

Eugène Delacroix avait alors vingt ans. Il était obsédé par les idées du siècle, dont il se faisait le récepteur. Sans doute, avec l'œuvre de Géricault rencontré dans l'atelier de Guérin, appréciait-il les dessins Directoire de Girodet, mélange curieux de maniérisme néo-pompéien et d'orientalisme. Après l'essai de réconciliation de l'épée et de la lyre tenté par Napoléon, c'était, pour les Français, le moment du Romantisme qu'avaient inauguré les nuits des poètes anglais et les terrifiantes peintures de Johann Heinrich Füssli. Par une lettre qu'il écrivit en anglais, le 10 décembre 1818, à son ami Soulier (1), nous savons que Delacroix connaissait l'œuvre du Zurichois qui, à Londres où il avait passé sa vie, terminait sa carrière. C'était lui, Füssli, le véritable créateur du Romantisme pictural. Il le fut avant Blake dont l'œuvre bifurque vers le symbolisme. Dans les *Trois Sorcières* (1783), inspirées de *Macbeth*, Füssli avait entamé, en peinture, le genre démoniaque bientôt poussé par lui à cet érotisme compliqué qui, chez les écrivains, après le renouveau moyenâgeux de Walpole et le supernaturel incantatoire de Mrs. Radcliffe, venait d'atteindre son plus haut degré dans la terreur fascinante du *Moine* de Lewis, dont la traduction en français tournait les jeunes têtes (2).

Delacroix copie alors quelques fragments du *Moine* dans un album que nous avons découvert à la Bibliothèque Nationale de Paris (3). Que pouvait trouver le jeune peintre français dans ce roman écrit par un Anglais de vingt ans, lequel s'était inspiré du premier *Faust* de Gœthe? Certains frissonnements du moi, une

Ces illustrations et celles des pages suivantes sont extraites d'un album inédit de la Bibliothèque Nationale (Ms. N. A. fr. 13.296) contenant des textes d'Eugène Delacroix (voir page ci-contre) ou recopiés par lui (Lewis, Chateaubriand), des remarques sur la perspective avec des tracés (voir page 20) et des dessins à la plume ou au lavis, notamment des études pour « La Barque du Dante » (ci-contre).

poésie de la terreur alors à la mode, les fièvres et les infernales imaginations d'un ténébreux romantisme:

Songes, devins, sorciers, fantômes imposteurs,
Prodiges, noirs esprits et magiques terreurs.

C'était aussi le moment de la poésie ossianique, des « lugubres solitudes où le silence règne seul avec la nuit profonde » (Hugh Blair). Mais, pour Lewis, c'est l'heure où, alors que « le grillon fait entendre son chant monotone, le nouveau Tarquin presse doucement le faisceau de jonc sur lequel repose la chasteté qu'il va insulter ».
Bien qu'en un style de fond d'assiette il eût rimé l'histoire de la fille du comte Anselme dont s'éprit le prêtre-aumônier de son père — une très pâle parodie du *Moine* (4) — Delacroix semble bientôt se méfier de ces voies détournées qui ouvrent sur des passages secrets, poudrés de maléfices, et que recouvrent d'un rideau à peine transparent les scènes de roman noir. Alors, sans argent (à la suite de mauvaises spéculations relatives au domaine de la forêt de Boixe, en Charente, la famille était au bord de la ruine), Delacroix en est réduit à déposer des châles au mont-de-piété. Il se console en se plongeant dans la lecture. Comme Füssli, il est un lecteur *actif*. Mais il voudrait pouvoir lire Shakespeare et Dante « avec autre chose qu'avec les yeux ». « Je sens si bien ce qu'ils me disent, écrit-il, le 8 octobre 1819, à son ami Piron, l'employé des postes dont il fera son exécuteur testamentaire, je vois si bien ceux qu'ils me *peignent*, que je m'indigne à la fin contre cette page muette d'un vil papier qui m'a remué si fortement et qui me reste seule entre les mains (5) ».
Le 16 septembre déjà, il avait écrit au même: « J'ai emporté avec moi (il logeait à la Boixe, dans la maison des Gardes) plusieurs chants du Dante, que dans le temps j'avais copiés d'une édition italienne que l'on m'avait prêtée, et je m'amuse de temps en temps à en traduire quelques passages... Toutes les fois que je pense à ces belles conceptions, mon âme s'échauffe, il faut que j'épanche ce que j'éprouve et que je le communique à un ami (6) ».
Ces incursions dans le monde infernal de Lewis et de Dante prouvent l'universalité d'esprit de Delacroix (7). Suivant ses premières inclinations pour le roman méphistophélique, c'est l'épisode de la rencontre aux enfers de Dante et de Virgile qui va accaparer son attention et lui donner l'idée de préparer sur ce thème son premier envoi pour le Salon de 1822. Ce sera la *Barque de Dante* pour laquelle il a fait un assez grand nombre d'esquisses préliminaires, notamment celles de notre album. Leur vue nous permet de dégager la façon propre à Delacroix de dessiner et de peindre en s'inspirant d'une œuvre littéraire. De l'épisode de l'Alighieri, il ne donnera pas une illustration; plus encore même qu'une transcription visuelle, il en fera une transfiguration.

Les excès de Füssli dans son recours à l'image-commentaire (excès dont sont exempts les inoubliables dessins et aquarelles du Zurichois), il les évitera pour travailler sa forme en toute liberté, donner à la couleur une tonalité agissante, psychologique, sur les yeux du spectateur, et s'attribuer le thème qu'il peint en le généralisant. Comme le dit Pierre Daix: « Sa passion, il entend la réfléchir dans l'âme des autres » (8). Inspiré tour à tour, après l'*altissimo poëta*, par Byron, Walter Scott, Le Tasse, Shakespeare et Gœthe, il en extraira toujours une vision originale qui n'aura besoin d'aucun commentaire extra-pictural et sera finalement la sienne (9). La lecture, chez lui, n'aura été qu'un point de départ, un appât vite oublié dans la partie descriptive de son argument.

Bientôt, avec la *Jeune orpheline au cimetière* (1824), Delacroix passera au thème général de la mort. Il délaissera momentanément l'esprit démoniaque avant de le retrouver chez Byron et chez Gœthe. A la suite de Constable, en un romantisme plus reposé, il reflétera dans ses paysages les fluctuations de son esprit qui se transformeront magiquement en eau, terre et ciel. Pour lui, le paysage est un *état d'âme*, selon ce qu'en disait déjà Chateaubriand, exilé en Angleterre par la Révolution, dans sa *Lettre sur les arts du dessin et du paysage*, écrite à Beecles, près de Norwich (le jeune écrivain y donnait, pour vivre, des leçons chez le pasteur Sparow). « Le paysage a sa partie morale et intellectuelle, notait le futur auteur d'*Atala*, il faut qu'il parle aussi et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites ».

L'aquarelle inédite que nous reproduisons, n'est-elle pas le plus éloquent commentaire de ces réflexions? Elle est une merveilleuse évocation de son auteur qui se devine aux suggestions que soulève son dessin d'arbres et de forêt, lesquels, cessant de n'être qu'un bouquet de chênes et l'orée d'un bois sont le miroir coloré d'un ravissant génie, un miroir où n'entre aucun narcissisme. Qu'on en juge par ces mots, tracés sous la peinture:

« Hélas qui vient me parler de constance: homme faible que je suis. Si toutes les résolutions que l'imagination facile dans le repos se propose pour l'avenir avaient eu pour moi leur effet, je serais au moins au quart de la côte: mais que de chemin à faire! Car je ne sais rien, je n'ai rien approfondi et les années coulent. Oh! quand ce feu de la jeunesse qui fait battre mes tempes et soulever ma poitrine cessera de bouillonner dans mon sein, que me restera-t-il de mes irrésolutions et de mes vains projets? La chaleur s'éteint. Les fumées s'évanouissent quand l'âge de la raison s'approche, et peu à peu les glaces arrivent qui resserrent tout, qui flétrissent tout, qui ferment sans retour le passage aux sentiments généreux. Adieu cher ami! Si nous pouvions être

homme une fois dans notre vie, je crois que ce serait pour toujours, mais il s'agirait pour cela de se vaincre bien des fois. Adieu le cher compagnon de mes folies — rends-moi sage et plus heureux. »

A quoi peut faire allusion le début de ce fragment de lettre ou cette anticipation du journal? Peut-être à l'épisode de Julie X. qu'Eugène appelle *La Cara*, une femme mariée et mère de famille, la maîtresse de son ami Soulier, alors secrétaire de légation à Florence, et que Delacroix s'était attribuée? Mais c'est surtout à son art que pense Delacroix en écrivant ces lignes.

Pour le public d'alors, celui des amateurs formalistes, il était un peintre bizarre, chef en peinture de cette école de fous appelée Romantisme. Il était le « champion du laid », un échantillonneur de tons jetés en vrac sur la toile. On l'accusait de voir la nature « tortionnée et jamais en repos ». On lui préférait, bien sûr, le pompiérisme historique de Steuben et les plafonnants étalages de Heim.

Déjà, le souvenir du roman noir s'est effacé de ses préoccupations. Pourtant, en 1826, quand il fera, pour illustrer le *Faust* de Gœthe, la lithographie de *Méphisto au-dessus de la ville*, il se souviendra de l'épisode final du *Moine* copié auparavant dans son album, la page où, ayant enfoncé ses griffes dans la tonsure d'Ambrogio, le démon s'enlève avec lui dans les airs à une hauteur immense pour le laisser tomber sur la pointe d'un rocher. Mais, se gardant de toute situation mélodramatique, Delacroix ne gardera plus que la vision du diable qu'il montrera seul, ses ailes de vautour largement déployées, survolant les clochers et les tours.

NOTES

1. *Delacroix*, Correspondance, *Paris, 1936-38, tome I, p. 37-38.*

2. *Lewis, Matthew Gregory*, Le Moine, *traduit de l'anglais par J.-P. Deschamps, J.-B.-D. Deprès, P.-V. Benoist et P.-B. de Lamare, Paris, Maradan, 1799.*

3. *Voici le contenu de cet album: a)* la Romance lamentable et véridique du temps passé, *rimes de Delacroix. — b) Copie de quatre fragments du* Moine, *faite sur l'édition de 1799: Portrait du prédicateur. — Le sacrilège. — Le viol d'Antonia. — La prise d'Ambrosio par le démon. Ces fragments sont entrecoupés de deux textes, l'un sur le Musée français (Le Louvre en 1818), l'autre d'un écrit de Delacroix dont nous allons parler et qui se trouve au-dessous de l'aquarelle que nous reproduisons. Suit, au crayon, la copie d'un passage des* Martyrs *(l'épisode d'Eudore le Gaulois). Enfin, les dernières pages de l'album contiennent des remarques sur la perspective. Le tout est agrémenté de dessins, notamment pour la* Barque de Dante *(nous en reproduisons les plus frappants). L'ensemble des pièces contenues dans l'album peut être daté de 1818 à 1822, cette dernière date étant celle de l'exposition de la* Barque de Dante *au Salon.*

4. *Delacroix termine sa pièce rimée par cette contrepèterie:* Finis coronus opat.

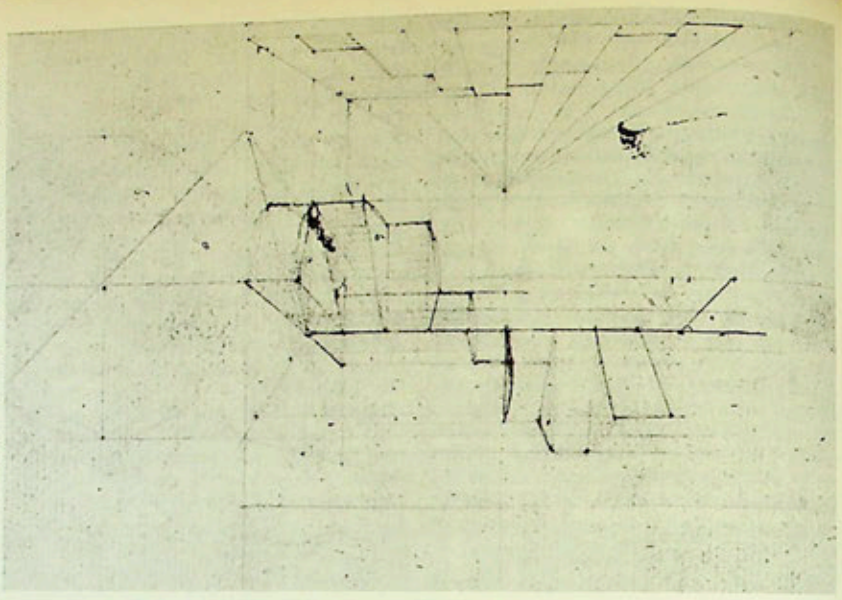
5. *Delacroix*, Lettres intimes, *correspondance inédite publiée par Alfred Dupont, Paris, 1954, p. 89.*

6. *Ibid., p. 70-71.*

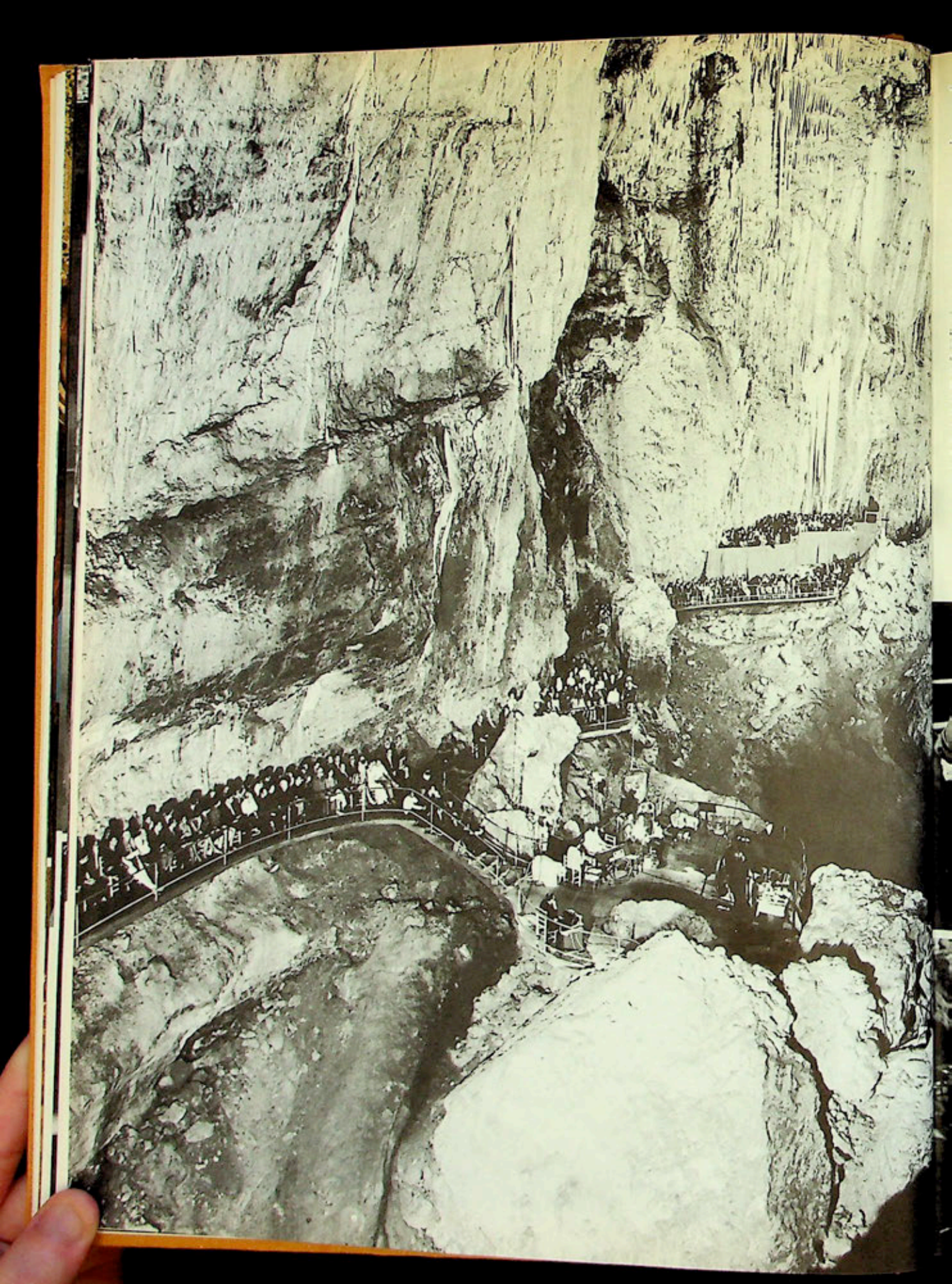
7. *A une époque où les Français, même bilingues, étaient rares, Delacroix parle et écrit l'anglais et l'italien (il se mettra plus tard à l'allemand). « La science des langues, dit-il, me semble la première qu'on devrait acquérir. Il est si doux de jouir des productions de tous les genres et de tous les pays » (Lettre à Piron, op. cit. p. 70). Malgré son bonapartisme (il admirait Napoléon dont il disait encore en 1824 que sa vie « est l'épopée de notre siècle pour tous les arts »), Delacroix était un cosmopolite aux idées libérales (la Liberté guidant le peuple) et sans nationalisme.*

8. *Pierre Daix*, Delacroix le Libérateur, *Paris, 1963.*

9. *« Nous-mêmes, disait Gœthe à Eckermann en vogant les lithographies faites par Delacroix pour son Faust, nous-mêmes n'avions pas imaginé la scène (la chevauchée où Faust et Méphisto passent à bride abattue devant un gibet), avec autant de perfection »... « Je dois avouer que Delacroix a surpassé ma propre vision. »*



12



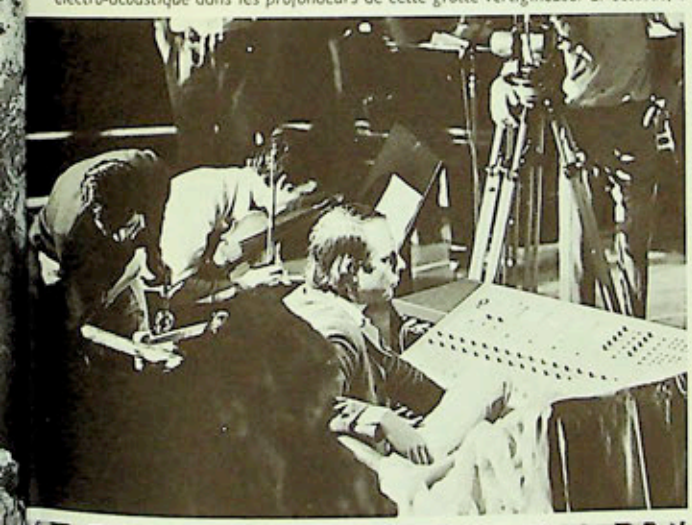
Lieux nouveaux pour la musique nouvelle

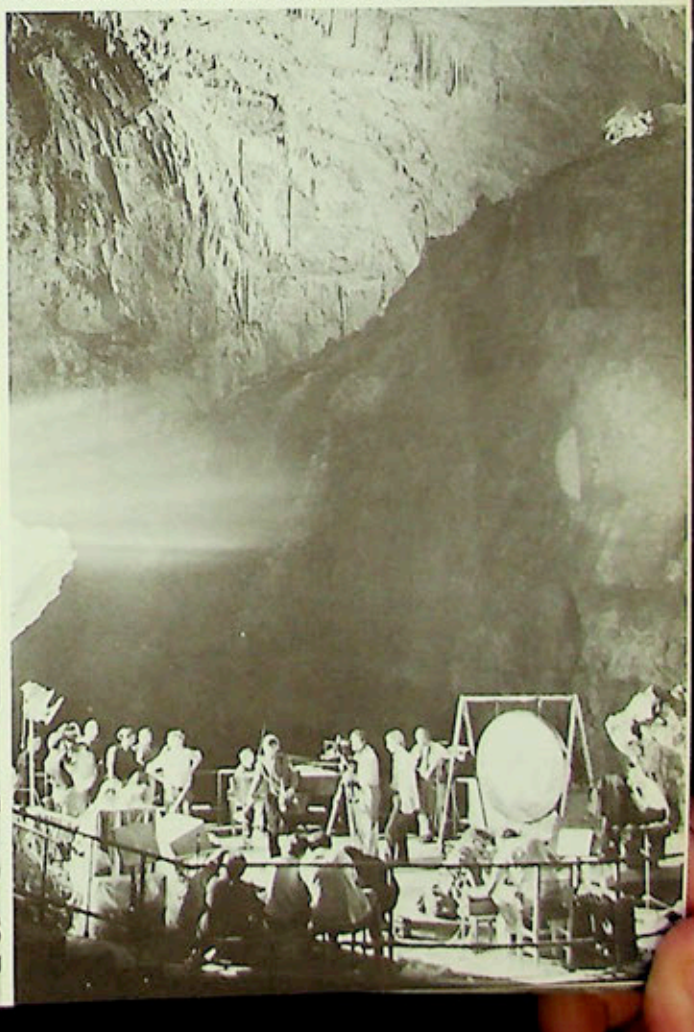
par Henri Louis de La Grange

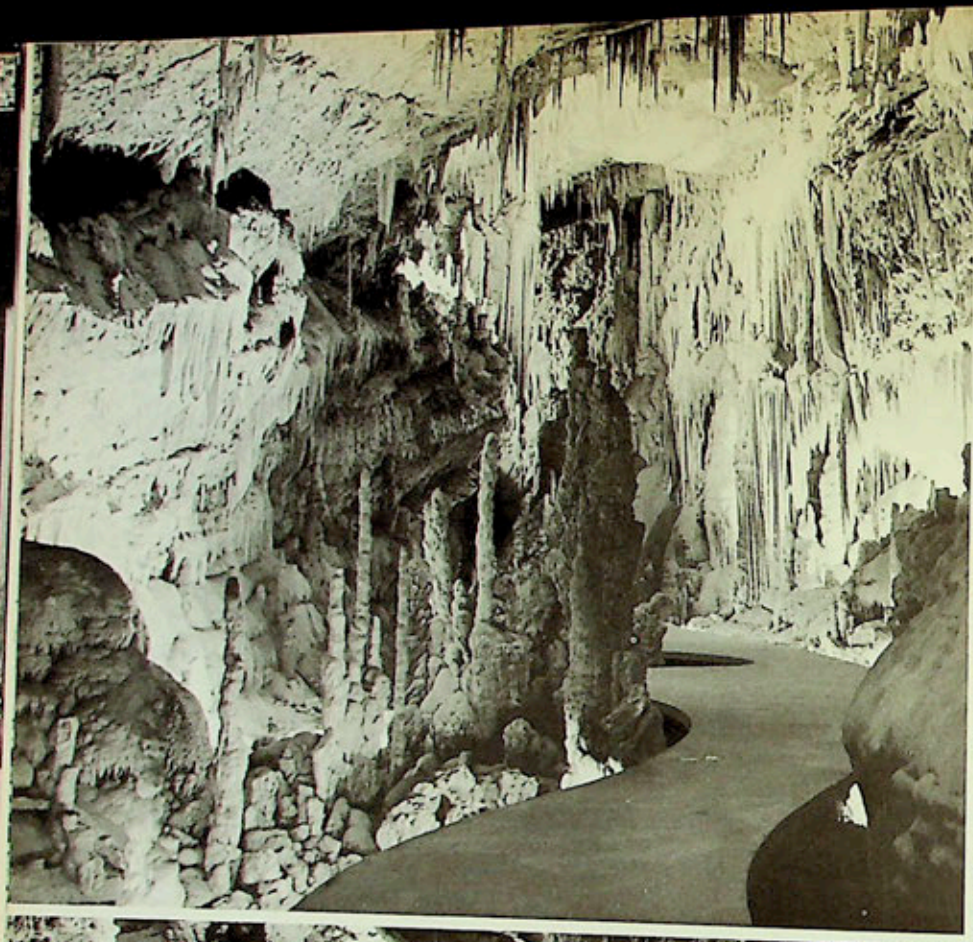
Karlheinz Stockhausen s'explique sur les raisons qui l'ont incité à modifier le plan traditionnel de la salle de concert

Tous ceux qui ont prêté l'oreille aux bruits de la nature savent que l'espace peut donner au son une dimension, une vie et une poésie nouvelles; que le bruit le plus banal, à condition qu'il soit éloigné et associé à d'autres — chants d'oiseau, voix lointaine, voiture sur la route — s'intègre à une sorte de symphonie concrète. Déjà à la fin du XIX^e siècle, Gustav Mahler, l'esprit le plus « moderne » de son époque, voyait le modèle, l'essence même de la polyphonie dans ces superpositions fortuites. Il faut bien reconnaître pourtant que, dans notre culture musicale traditionnelle, l'espace ne joue qu'un rôle négligeable et que la liste des musiques plus ou moins « spatialisées » est brève, tout au moins jusqu'en 1958. Certes, au XVI^e siècle, les Gabrieli, oncle et neveu, avaient conçu pour animer les marbres et les vieux ors de la basilique St-Marc de somptueuses tapisseries sonores où plusieurs groupes de voix et d'instruments se répondaient d'une tribune à l'autre. Certes, deux chœurs dialoguent aussi dans les « Psaumes » antiphoniques d'Ockeghem, comme dans ceux de Schütz et plus tard dans la « Passion selon Saint Matthieu » de Bach. Certes, il est arrivé à Mozart de composer pour un jardin salzbourgeois quelque Sérénade ou Nocturne à trois ou quatre orchestres en écho, comme de faire danser les invités de Don Giovanni au son de trois groupes instrumentaux dispersés sur la scène. Certes, Spohr a composé des Doubles Quatuors et une Symphonie pour double orchestre. Certes, dans la « Symphonie Fantastique », Berlioz évoque le dialogue lointain de deux bergers, en séparant les instruments à vent. Certes, le même compositeur disperse aux quatre coins de l'église les cuivres du « Tuba mirum » du « Requiem ».
Certes, enfin, Mahler, dans la « Deuxième Symphonie » et le « Klagende Lied », place un petit groupe orchestral dans les coulisses, comme cela se pratique parfois au théâtre. Un peu plus tard, en 1917, Schœnberg songe à procéder de même avec quatre groupes orchestraux dans son oratorio « L'Echelle de Jacob ». Plus tard, en 1944, il envisage même de les remplacer par des haut-parleurs répartis dans la salle. Si Varèse a étudié plus tôt « la force de direction » du son, il n'en reste pas moins que,

La grotte de Jeita lors des concerts donnés au Liban par Karlheinz Stockhausen en novembre dernier. Le compositeur avait disposé ses musiciens et son appareillage électro-acoustique dans les profondeurs de cette grotte vertigineuse. Ci-dessous, on voit Stockhausen devant sa console et parmi ses interprètes.







jusqu'à ces derniers temps, l'audition est restée presque exclusivement « unidirectionnelle », le public recevant toujours les sons émis sur une scène ou un podium situé devant lui. Quelques timides essais de stéréophonie ont bien été tentés au cinéma, dans le célèbre « Fantasia » de Walt Disney (1940) en particulier, et surtout au Cinérama, où l'on ne s'est pas contenté d'élargir et d'incurver l'image, mais où l'on a plongé aussi le spectateur au cœur de l'espace acoustique. Comment les musiciens dits « d'avant-garde » auraient-ils donc pu rester indifférents à ce champ nouveau et presque vierge qui s'ouvrait à leur enthousiasme prospectif?

On connaît bien le cheminement de Karlheinz Stockhausen, qui est l'une des personnalités les plus fortes, les plus riches et les plus aventureuses de la musique d'aujourd'hui. Parti de la rigueur extrême, du dépouillement et de l'abstraction, il a découvert plus tard sa vocation de musicien « universel ». Stockhausen est « une tête philosophique », comme on dit en Allemagne, mais c'est aussi un artisan, un ingénieur, ou en tout cas un artiste décidé à utiliser tous les moyens mis à sa disposition par une époque dont les techniques évoluent avec une rapidité vertigineuse. Chercheur éperdu, Stockhausen a voulu avant tout dominer et ordonner le subjectif, l'impondérable, le multiple. Il a voulu prendre du recul, embrasser d'un seul geste puissant et prophétique l'époque actuelle et l'avenir le plus lointain, « tout examiner du point de vue le plus élevé ». « La musique de demain sera plus présente à tous, plus directe et plus persuasive qu'elle n'a jamais été. Nous ne nous acheminons plus vers un art intellectualiste et réservé à une élite. Les moyens techniques actuels nous permettent enfin de nous engager dans les grands mouvements collectifs de notre siècle et de rompre les dernières barrières qui séparent le créateur du consommateur de musique. » Il est tout naturel qu'un tel « visionnaire », qu'un tel libérateur du son, se soit lancé à la conquête et à la maîtrise de l'espace sonore. Dès 1956, dans « Gesang der Jünglinge », œuvre clef, source d'inspiration et modèle de toutes ou presque toutes les musiques électro-acoustiques, Stockhausen disposait cinq groupes de haut-parleurs autour du public. Dès lors, il faisait voyager les sons dans l'espace et rêvait d'une salle nouvelle dans laquelle les sources sonores seraient distribuées précisément. En 1958, il contrôle à nouveau l'espace acoustique, mais cette fois dans une composition purement instrumentale: « Gruppen » dispose trois petits orchestres en fer à cheval autour du public et leur attribue un effectif identique

afin que le même son instrumental puisse voyager dans l'espace. Les trois groupes « s'interpellent et se répondent ». Outre qu'elle apporte à la composition un intérêt nouveau, cette répartition du son permet aussi de « rendre intelligibles » et de « clarifier certaines surcharges ». Dans l'espace, le compositeur peut « articuler des structures ponctuelles plus longues » et aussi plus complexes. Il ne s'agit donc nullement d'inventer « des effets sonores nouveaux », mais de découvrir ainsi le « son juste et fonctionnel ».

« Gruppen » (1955/57) sera suivi de « Carré » (1959/60), dans lequel les quatre groupes instrumentaux s'adjoignent quatre groupes choraux. Dès lors se pose avec acuité le problème de trouver des salles dont l'acoustique et l'architecture même conviennent à ces grands ouvrages. Et qui plus est, des salles transformables, permettant le changement rapide des dispositions instrumentales en fonction des effectifs très divers mobilisés par les musiciens d'aujourd'hui.

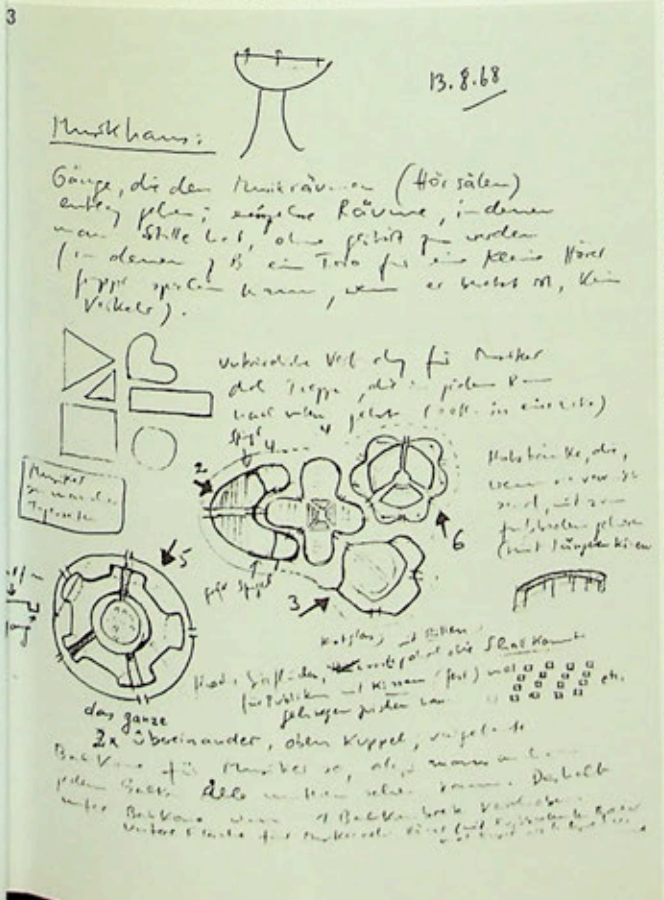
Voici les caractéristiques de l'auditorium idéal, telles que Stockhausen les définit dès 1958:

1. Salle carrée ou cruciforme, permettant le placement ad libitum de l'orchestre autour ou au milieu des auditeurs.
2. Pas de podium fixe, mais une série de petits podiums (pratiquables).
3. Sol plat.
4. Disposition transformable des sièges. Pas de sièges fixes.
5. Autour des murs et au plafond, branchements pour haut-parleurs ou microphones.
6. Niches dans les murs ou balcons situés à diverses hauteurs pour petits groupes instrumentaux.
7. Portes n'empêchant pas l'installation des groupes instrumentaux le long des murs (si possible portes nombreuses en disposition rayonnante pour une salle circulaire).
8. Echo électroniquement contrôlable et pouvant être adapté à toutes les exigences de l'exécution.
9. Studio technique en dehors de la salle permettant de commander haut-parleurs et micros.
10. Système d'éclairage séparé pour la salle et pour les pupitres mobiles.
11. Pas de sièges de velours, mais des chaises de bois.

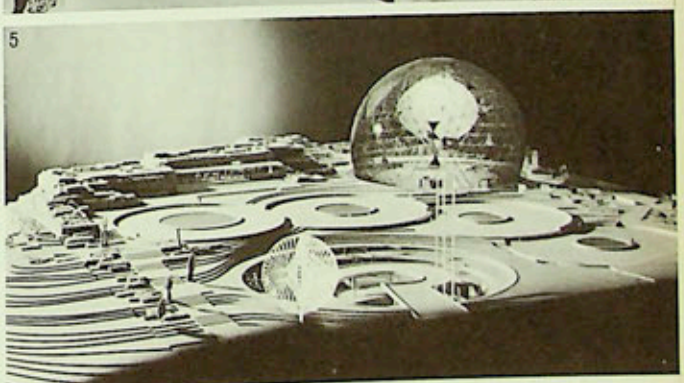
4

1-2 Deux aspects de la grotte avec le ruban de béton qui conduit à la salle de concert. 3 Première esquisse de Karlheinz Stockhausen pour un « Musikhaus » comprenant plusieurs auditoriums de dimensions et de formes différentes. 4-5-6 Maquette et coupe de la salle sphérique conçue pour le pavillon allemand de l'Exposition d'Osaka réalisée par Fritz Bornemann sur le projet de Stockhausen.

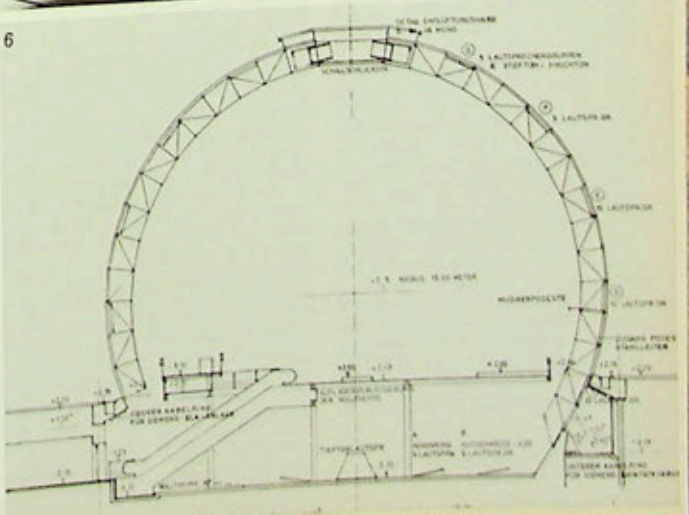
3



5



6



Stockhausen se met alors à analyser l'effet exercé sur le son musical par l'espace acoustique. Il publie dans la revue d'avant-garde « Die Reihe » un article intitulé « Musique de l'espace » (« Musik im Raum ») dans lequel il démontre notamment, de la manière la plus précise et la plus scientifique, que la qualité, le volume, la nature même du son, sont fonction du lieu où il est émis.

Après 1959, on voit Stockhausen se tourner de plus en plus vers les techniques électro-acoustiques (« Telemusik — Hymnen »). Visant à ne pas priver complètement l'auditeur de la présence vivante du musicien, il aborde en même temps un genre nouveau: c'est ainsi qu'il transforme et enrichit les sons instrumentaux à l'aide d'un système complexe de microphones et de haut-parleurs contrôlé par lui-même depuis la console électro-acoustique (« Mixtur — Kontakte — Mikrophonie I et II »). Plus tard encore, il suscite une musique « intuitive » dans laquelle les interprètes sont invités à réagir, soit à des sons d'ondes courtes (« Kurzwellen »), soit à la dernière intervention de leur partenaire, bien entendu selon certaines directives écrites (« Prozession— Aus den Sieben Tagen, etc. »). Toutes ces musiques ont en commun d'utiliser les haut-parleurs.

« Avec les haut-parleurs, il est enfin techniquement possible de se libérer de la contrainte imposée par l'immobilité des instruments; on peut faire voyager les sons dans l'espace, à n'importe quelle vitesse. Schœnberg (et aussi Busoni) ont parlé pour la première fois de « Klangfarbenmelodie » («Mélodie de timbres»). Je me suis demandé, pour ma part, si l'on ne pourrait pas écouter comme une mélodie (« Raummelodie » ou « Mélodie spatiale ») le même son voyageant dans l'espace, en donnant au rapport entre les diverses sources sonores la même importance que l'on donne normalement aux hauteurs. Imaginons par exemple un oiseau qui vole en chantant autour de nous. On s'intéresse tout à coup à cet événement musical à cause de l'éloignement du son ou de la vitesse à laquelle il se déplace et l'on s'interroge: « il est derrière moi, il s'éloigne, a-t-il disparu? il passe très vite à côté de moi... qu'est-ce qui peut l'inquiéter? » Ces changements dans l'espace peuvent créer une véritable tension dramatique. »

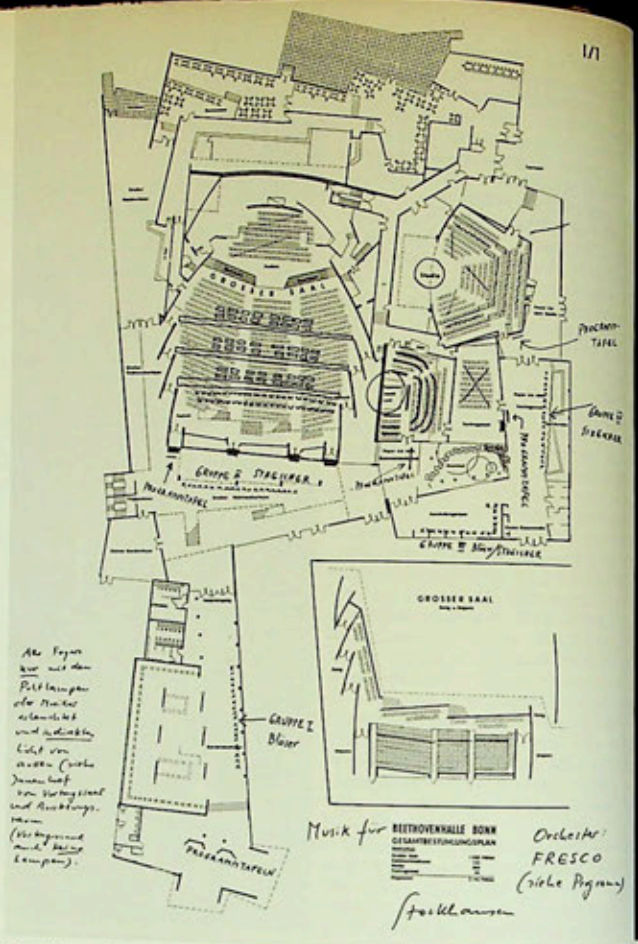
« Quelle joie vous emplit lorsque l'on découvre ainsi un domaine vierge, un paramètre tout à fait inconnu, au lieu de s'obstiner à chercher encore des formules harmoniques et mélodiques inédites, mais en réalité historiquement épuisées, en tout cas pour l'instant! Il me semble que la fonction harmonique qui existait auparavant dans la musique est remplacée aujourd'hui, c'est-à-dire depuis 1944/45, par ce paramètre nouveau qu'est la vitesse et la direction du son. »

« A mon avis, la notion de polyphonie peut être réactivée par l'usage de l'espace, car la musique polyphonique digne de ce nom exige une situation polyspatiale. On a toujours considéré la polyphonie comme une superposition de voix ou de couches sonores différentes, qui se rencontrent parfois pour former des accords ayant une certaine fonction harmonique. Or chaque homme, chaque insecte, chaque être vivant, chaque corps céleste a son temps propre, son temps organique qui n'est pas le temps mécanique traditionnel. Cela est vrai aussi de la musique. Si l'on superpose plusieurs voix dans un seul haut-parleur, tout devient de plus en plus confus. Au contraire lorsqu'on éloigne les sources sonores l'une de l'autre, les interférences sont réduites, les couches sonores deviennent plus indépendantes et la polyphonie est clarifiée. Or, j'estime que l'on aurait tort aujourd'hui de s'orienter vers une musique décorative et unidimensionnelle. Pour moi, la polyphonie est une des plus hautes réalisations de l'esprit humain. Elle incarne parfaitement l'homme moderne qui est désormais capable d'exercer plusieurs activités simultanées. Imaginez donc les superpositions sonores de Kennedy Airport ou même celles de la Hohestrasse de Cologne: elles sont mille fois plus complexes que celles que l'on entendait par exemple à l'époque de Beethoven. Moi aussi, lorsque je copie une de mes œuvres en écoutant la radio, je suis capable de suivre parfaitement le fil des deux musiques... »

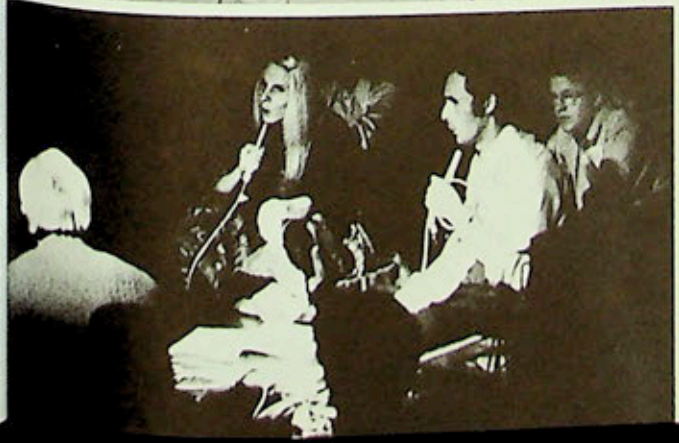
Analysant l'effet de l'espace sur un certain son donné, Stockhausen s'est aperçu que, si des concepts précis et même scientifiques gouvernent depuis toujours le domaine des hauteurs et celui des durées, ils sont au contraire demeurés vagues et empiriques dans celui de l'acoustique. Pourtant, chaque salle déforme le son d'une manière qui lui est propre, et le même son paraît physiquement plus fort dans un espace ayant une réverbération que dans une acoustique morte. Stockhausen note enfin que l'on s'obstine encore à construire aujourd'hui des salles conçues pour la musique du passé, alors que les acousticiens et les architectes devraient plutôt s'attacher à résoudre immédiatement les problèmes du présent. Tout récemment, on lui a demandé d'assumer la direction de la section musicale du pavillon allemand de l'Exposition Internationale d'Osaka, et il a convaincu enfin un architecte, Fritz Bornemann, de travailler avec lui et de dessiner le fameux auditorium en forme de sphère dont il rêvait depuis longtemps. En effet, pour que l'espace devienne un des paramètres de la composition, trois ou quatre haut-parleurs ne suffisent plus. Il faut obtenir une ligne, un cercle continu de sources sonores, afin de pouvoir établir des analogies entre les proportions du son temporel (hauteur, durée, couleur) et celles du son spatial (direction, mobilité et force du son). L'espace sphérique offre un double avantage, celui de pouvoir faire jaillir au gré du musicien le son de n'importe quel point et aussi de supprimer presque entièrement la réverbération. Dix cercles de haut-parleurs seront disposés à des distances égales depuis le « Pôle Nord » (zénith) jusqu'au « Pôle Sud » (nadir) de la sphère. Le plancher est situé légèrement en-dessous de l'« Equateur ». Il sera absolument perméable au son et les auditeurs y accéderont par un escalier. Les différents haut-parleurs pourront être mis en action par le compositeur lui-même, grâce à une petite sphère placée devant lui et sur laquelle la moindre pression d'un doigt actionne le ou les haut-parleurs correspondants dans l'espace intérieur de la salle.

Lorsque l'on veut faire voyager les sons, on ne peut rien laisser au hasard, car la nature-même du phénomène sonore et ses mouvements sont régis par des lois naturelles et immuables. Pourquoi en effet les sons graves et sombres sont-ils toujours situés à gauche des instruments, alors qu'au contraire leur registre clair, brillant, aigu, se trouve à droite? Pourquoi l'homme se place-t-il toujours au centre de l'échelle sonore, avec le grave à gauche et l'aigu à droite? Est-ce parce que sa voix elle-même se situe au milieu de la gamme des fréquences audibles? Pourquoi les timbres se comportent-ils autrement selon le lieu d'où ils sont entendus? Pourquoi certains timbres voyagent-ils difficilement alors que les sons aigus par exemple, et ceux dont l'attaque est brutale, sont d'une mobilité remarquable? Il est évident que le compositeur doit tenir compte de ces lois et qu'il doit aussi en créer de nouvelles pour maîtriser dans ses œuvres toutes ces perspectives inouïes. Mais le jeu en vaut bien la chandelle!

Lorsque Stockhausen décrit sa sphère acoustique, il prend un accent de conviction tout à fait irrésistible: « Avec ces haut-parleurs disposés en cercles, on obtiendra toutes sortes de spi-



Plan d'ensemble de la Beethovenhalle de Bonn avec les modifications prévues par Stockhausen pour une « Nuit musicale » organisée en novembre dernier. Le compositeur avait remplacé les sièges traditionnels par des matelas posés à même le sol. Page ci-contre, la grande salle avant et pendant le concert; en bas, quelques-uns des solistes de « Stimmung ».



rales sonores qui pourront se mouvoir dans toutes les directions (un grand geste de la main)... L'homme aura une expérience entièrement neuve, il ne sera plus sur la terre (les yeux vers le ciel). Au lieu que tout se passe toujours autour et au-dessus de lui, il s'affranchira de la pesanteur, il sera comme suspendu (quelques pas de cosmonaute). Le son pourra le traverser et lorsqu'il s'éloignera de lui, l'homme pourra le suivre. Il vivra avec le son et s'identifiera au son en parcourant avec lui des espaces infinis.

» Que l'on ne me parle pas de réalité ni d'illusion, que l'on cesse de ne croire qu'à ce que l'on voit! Je suis furieux lorsqu'on me dit: « J'ai eu l'impression à un moment donné que les murs s'éloignaient, que le son venait de très loin avant de se rapprocher. Mais c'était une illusion, puisque les murs sont là, je les vois bien maintenant... »

Il est temps de rétablir l'équilibre entre le visuel et l'acoustique. « Les murs ont bougé, le toit s'est entrouvert, j'ai voyagé avec le son »: telle est la vérité profonde, celle qui compte, celle de l'âme... C'est l'autre qui est relative! Lorsqu'il me faut, pour goûter la musique, voir les dix doigts d'un homme s'agiter comme un chat sur une corde, je relie mon écoute à un phénomène physique insignifiant. Lorsqu'au contraire je voyage avec le son, celui-ci prend une signification métaphysique. Je dépasse alors de loin la reconnaissance d'un phénomène sonore résultant de l'activité physique d'un homme!»

En attendant l'achèvement de la sphère musicale d'Osaka, Karlheinz Stockhausen a déjà entraîné ses « fans » de plus en plus nombreux dans une foule de lieux nouveaux, tout au moins nouveaux pour la musique. Tout récemment au Liban, à 10 kilomètres de Beyrouth, il les a conduits, tels le héros de Jules Verne, dans les entrailles de la terre, au bord des chaos d'apocalypse de la Grotte de Jeita. Là, après avoir plongé dans une gorge sauvage, emprunté un petit téléphérique et longé pendant un quart d'heure le plus extravagant des rêves pétrifiés, des plantations serrées de stalagmites, des cascades mystérieuses, des goulets inquiétants et des surplombs vertigineux, le pèlerin stockhausenien découvre une cathédrale souterraine, la plus vaste, la plus grandiose, la plus mystérieuse et la plus originale qu'un être humain ait jamais emplie de musique. Pour cet espace dépaysant et démesuré, il fallait une musique hors de pair. Tous ceux qui ont entendu les voûtes hérissées de stalactites et les draperies pétrifiées de Jeita répercuter les stridences aigues de l'alto de Johannes Fritsch, les doux roucoulements de la flûte à bec de Michael Vetter, les grondements préhistoriques du trombone de Vinko Globokar,

enrichis, transformés, magnifiés, symphonisés par l'appareillage électro-acoustique ultra-moderne de la grotte, ceux-là ont vécu des moments de vérité exaltante. Après l'exécution de « Hymnen », André Masson n'hésitait pas à comparer cette vaste fresque électro-acoustique à la « IX^e Symphonie » de Beethoven, cet autre ouvrage dédié aussi par son auteur à la fraternité des hommes. La musique « intuitive » de « Setz die Segeln zur Sonne » semblait émaner des parois cent fois millénaires et jaillir de la nuit des âges. Stockhausen lui-même fut surpris de voir ainsi son œuvre s'identifier avec le cadre insolite et grandiose: « La musique est ici tout autre que celle que l'on entend dans une salle. C'est la première fois de ma vie que j'ai pu expérimenter dans un espace aussi vaste et me rendre compte de ce qui se passe, lorsque par exemple un son se déplace latéralement de 50 mètres, ou bien lorsqu'il avance de 30 mètres vers l'auditeur. Grâce aux haut-parleurs qui sont disposés dans les rochers, à une distance considérable l'un de l'autre, les interprètes — musiciens ou chanteurs — volent littéralement dans l'espace, comme s'ils avaient de petits hélicoptères. Les sons planent magiquement dans l'obscurité et je puis moi-même régler la vitesse de leur déplacement. J'ai créé ainsi un monde qui n'existe que virtuellement, des êtres sonores surréels, cachés derrière les rochers, qui conversent, qui s'appellent et qui se répondent. Je finis moi-même par oublier les instruments. Enfin libre, le son circule partout, il s'attarde un instant dans ce coin, puis il s'enfuit à l'autre bout de l'immense vaisseau de pierre. »

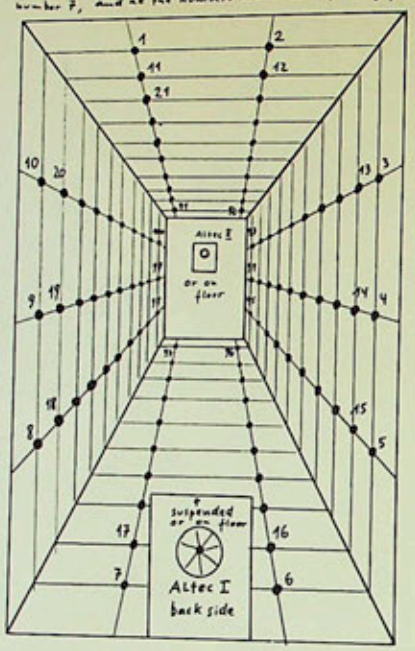
« Même les gymnases où nous jouons parfois sont mesquins en comparaison de cette immensité. Les musiciens voient leur timbre habituel si métamorphosé par le lieu qu'ils changent jusqu'à leur manière de jouer et leur intention même. Il se forme un circuit fermé entre la source sonore — le musicien — et le cadre, ce gigantesque volume d'air sans précédent dans la musique. La moindre petite attaque produit parfois un effet magique. Chaque instrumentiste peut ainsi créer un nouveau monde sonore, un monde surhumain, et il ne se prive pas de le faire... »

« Dans cette grotte, on tombe amoureux du son, on le laisse vivre de sa vie propre. Or, la musique que nous jouons ici n'est pas « fixée »: elle peut s'adapter au lieu. Les « tempi » ont donc changé complètement, car les relations temporelles sont elles-mêmes commandées par les conditions acoustiques. Or l'écho est ici de 6 à 7, parfois même 8 secondes, selon l'intensité du son... Parfois je ne parviens même plus à identifier la source sonore. C'en est effrayant: j'ai l'impression d'être transporté

1

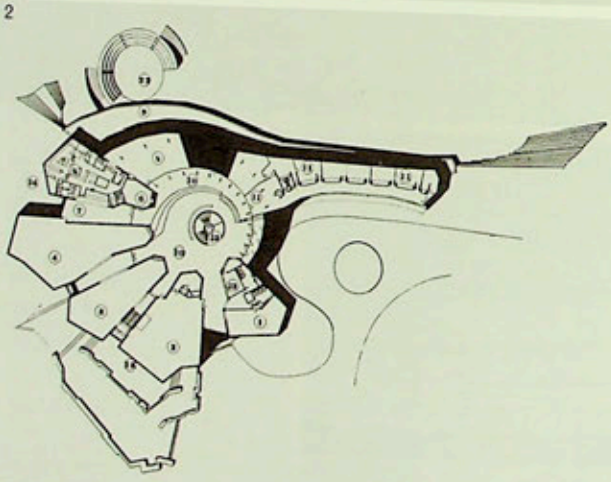
TUNNEL SPIRAL — page 3 —

The movement of sound shall be spirally
of Altec I is on the floor, speaker 1 should be at the place of
number 7, and all the numbers rotate correspondingly.



9. XI. 69 Stockhausen

2



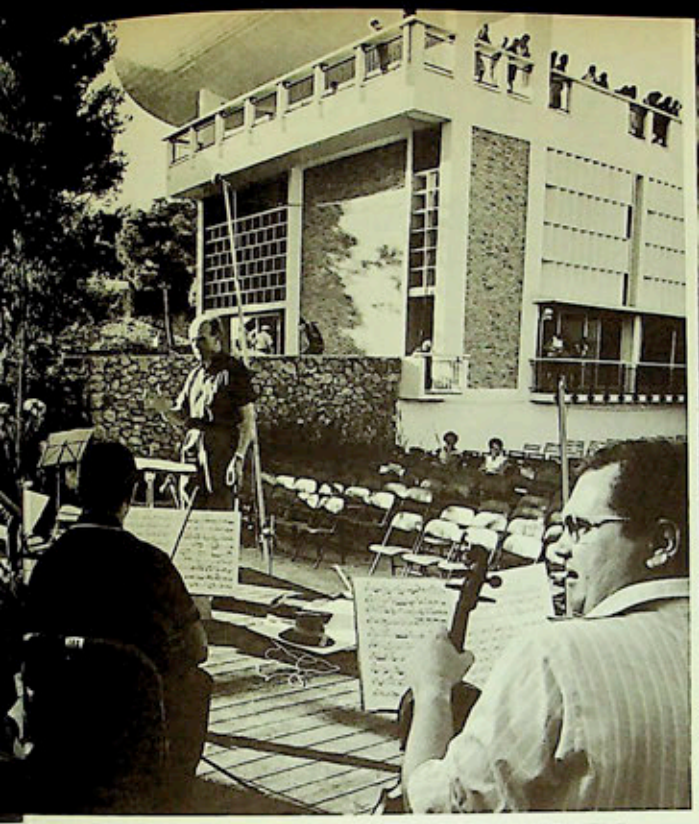
3

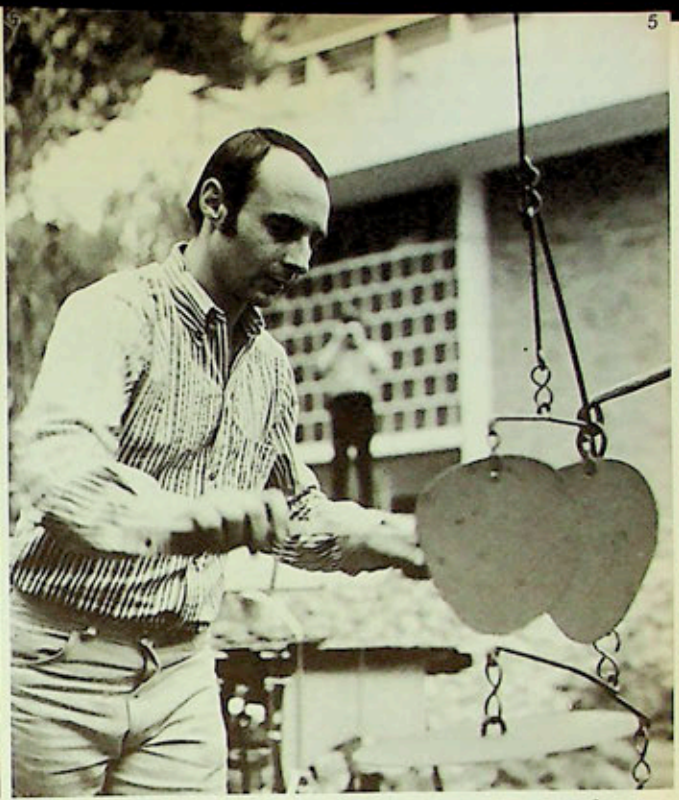
4

dans un autre monde, au milieu d'êtres d'une espèce inconnue... En outre, à Jeita, le public n'est plus disposé en rangs d'oignons, mais il est comme accroché sur d'étroits balcons aux parois de la grotte. Chacun entend différemment, selon la place qu'il occupe. Il y a près de 80 mètres entre les tribunes et les rangées inférieures. Certains n'entendent la musique qu'indirectement, réfléchie par la surface irrégulière des plafonds... Je joue aussi de la lumière. J'ai fait installer des projecteurs pour éclairer les musiciens et je modifie l'éclairage pendant l'exécution. Je coupe par exemple une source lumineuse après l'autre, à mesure que l'oreille intérieure et que l'âme se tourne vers elle-même. Et lorsque ce lieu est entièrement plongé dans l'obscurité, sa magie demeure. »

Jeita est unique, certes, et un musicien, fût-il aussi génial que Stockhausen ne peut pas prétendre renouveler ailleurs un tel miracle. Avant de descendre avec ses musiciens dans la grotte magique, le héros de la nouvelle musique allemande avait déjà cherché et découvert un certain nombre de lieux nouveaux pour ses musiques nouvelles. Aux Nuits Musicales de la fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, il vient présenter ses œuvres entre les longs personnages figés de Giacometti, face à un paysage de pinède où les cigales donnent un concert. En octobre 1969, au Henie Onstad Museum en Norvège, il a tenté une expérience plus originale encore: exécuter l'un de ses ouvrages électro-acoustiques, « Telemusik », de-

6





1 Schéma du tunnel acoustique conçu par Stockhausen pour le Junior Art Center de Los Angeles et actuellement installé à l'aéroport international de la ville. ***2-3*** *Plan et vue aérienne du Henie-Onsted-Museum d'Oslo où Stockhausen a exécuté « Telemusik » devant une sculpture cinétique de Nicolas Schöffer.* ***4-6*** *Répétition pour les Nuits Musicales de la Fondation Maeght. On reconnaît, photo 5, le chef d'orchestre Diego Masson derrière un mobile de Calder.*

vant une sculpture lumineuse en mouvement de Nicolas Schöfer, puis une seconde fois dans l'obscurité totale. Le public fut ensuite interrogé sur ses préférences et l'expérience ne fut pas concluante, tout au moins sur le plan audio-visuel: une large majorité se prononça pour la seconde exécution, estimant que le mouvement de la sculpture était trop régulier et monotone et que les deux œuvres n'étaient pas réellement complémentaires. Stockhausen souligne à ce sujet la différence qui sépare le temps musical, subjectif, du temps « artificiel » et mécanique. Un peu comme, dans un tableau de Magritte, la réalité (le tableau lui-même placé sur un chevalet) peut se trouver parfois confronté avec l'art, c'est-à-dire le paysage ou la nature morte peints par l'artiste.

Pour Stockhausen comme pour la quasi-totalité des musiciens contemporains, il est essentiel de transformer entièrement le rituel, légué par la tradition, du concert ou du récital (on rentre se changer après une dure journée de travail, on s'habille, on dîne à la hâte et on va s'assoir dans une salle pompeuse pour écouter un programme fixé à l'avance et de préférence bien tranquille). Selon Stockhausen, « l'art doit fleurir dans l'abondance et non pas dans la pauvreté », et il faut organiser de véritables fêtes musicales, des concerts permanents durant toute une journée. Il a conçu un tunnel acoustique permanent pour l'aéroport de Los Angeles. A Osaka, il fera pendant six mois quatre heures et demie de musique par jour dans la fameuse sphère (ce qui pose d'ailleurs de sérieux problèmes de programmation et d'interprètes)... En septembre 1968, à Darmstadt, il a organisé « Musique pour une maison ». Quatorze de ses élèves, venus de tous les coins du monde, ont composé une série d'œuvres électro-acoustiques ou « mixtes » destinées à être exécutées simultanément dans quatre salles du même complexe architectural. La durée de chaque morceau et la répartition dans les différents lieux étaient seules réglées par Stockhausen lui-même. Dans une cinquième salle, il contrôlait à l'aide d'une console électro acoustique le volume relatif des quatre haut-parleurs retransmettant les événements musicaux de chacune des autres salles, elles-mêmes reliées entre elles par des haut-parleurs.

Tout récemment à Bonn, dans le hideux dédale de la Beethovenhalle qui appartient au pire style après-guerre-attardé, Stockhausen a présenté, quatre heures durant, dans trois salles différentes, l'audition simultanée de la totalité de ses ouvrages. Quant à l'orchestre Beethoven (Fin p. 35)

LIVRES SUR L'ART

Michael Sweerts : « La Vieille entremetteuse et le jeune homme ». Cuivre. 19×27,5 cm. Musée du Louvre (acquisition récente).

MICHAEL SWEERTS PAR VITALE BLOCH

Il n'est pas nécessaire d'être long pour être complet ou profond; il est possible de conserver à la langue française sa valeur de langue universelle; on peut encore avoir de bonnes raisons d'aimer un artiste à la mode sans pécher immédiatement par snobisme: c'est tout cela que nous prouve M. Vitale Bloch dans l'élégante plaquette qu'il vient de consacrer à l'un de ses peintres favoris sinon même son véritable protégé, l'étrange et fascinant Michael Sweerts. Trop de livres « démagogiques » se publient dans le domaine des Beaux-Arts pour ne pas accueillir avec plaisir un livre qui évite à la fois l'ostentation et les redites, qui réunit la plus sûre information scientifique à une évocation littéraire pleine de délicatesse et de sensibilité, qui comporte des notes — ce n'est jamais inutile et tellement plus honnête! — une bibliographie résumant l'essentiel, un précieux appendice historique reproduisant (et non pas citant seulement) des documents historiques de premier ordre, dû au R. P. Guennou des Missions étrangères de Paris, et même — vertueuse coquetterie de l'historien d'art et du chercheur jamais satisfait — quelques illustrations inédites (par exemple la *Gitane* anonyme du musée de Varèse, les deux petits portraits d'un *Vieux couple* au musée de Sorrente, un intérieur avec joueurs de musique et de tric-trac dans une collection particulière à Bologne). C'est dire que ce petit livre sur Sweerts, qui reprend en l'élargissant un article donné par l'auteur dans le *Jahrbuch* de Bade-Wurtemberg en 1965, et qui reproduit 27 œuvres de Sweerts, mais parmi les plus importantes, sur les 60 à 70 connues aujourd'hui, vient à sa place dans la bibliographie de l'artiste après le fondamental catalogue de l'exposition *Sweerts et ses contemporains* tenue à Rotterdam en 1958. Chose d'ailleurs curieuse, aucun ouvrage n'avait paru depuis sur un auteur toujours plus apprécié de nos jours et dont l'inquiétude et la troublante tristesse sont pourtant bien faites, comme le note si justement Vitale Bloch, pour séduire et retenir nos contemporains. Ainsi le nouveau livre sur Sweerts sera le premier et le seul accessible au grand public. On peut se féliciter qu'une tâche aussi délicate que ce travail de vulgarisation ait été menée à bien par l'un des meilleurs et des plus anciens « connaisseurs » de Sweerts.

Aussi bien l'auteur sait-il, avec une grande sûreté, ménager l'intérêt anecdotique des biographies — il est évidemment essentiel chez Sweerts, personnalité ombrageuse sinon inquiétante, cultivée au-dessus de la moyenne (il parlait sept langues), plein de contradictions sociales (fils de marchand il se faisait appeler chevalier) et sans doute assez tourmenté par ses problèmes personnels pour traverser des crises de mysticisme et s'en aller finir sa vie comme missionnaire à Goa, sans toutefois abandonner la peinture et sans éviter non plus de se brouiller avec ses compagnons de route, des Lazaristes — mais aussi ouvrir des perspectives générales et affirmer les droits d'une histoire de l'art pour elle-même. De là, cet utile chapitre centré sur un problème fondamental: les rapports entre la peinture hollandaise et la peinture italienne. Il est bien vrai qu'il n'y avait jadis aux yeux des historiens et des amateurs qu'un seul *Siècle d'Or* dont étaient absents les peintres italianisants, les Caravagesques d'Utrecht, et tous les nordiques trop tournés vers le sud, l'épisode de leurs voyages ultramontains étant négligé. La résurrection de Sweerts est allée exactement de pair avec la moderne réhabilitation de tous les nordiques influencés par l'Italie ou du moins marqués par le grand voyage à Rome, Terbrugghen en tête. Quoique fort court, ce survol historique tenté par V. Bloch est d'une limpide clarté qui prouvera que l'histoire de l'art, même technique et fondée sur la science des attributions, peut être aussi stimulante et brillante que celle qui cherche à se parer de plumes sociologiques ou historico-philosophiques...

Ce n'est pas à dire que cette histoire de l'art des « connaisseurs » (celle d'un Robert Longhi par exemple, si souvent invoqué par V. Bloch et qui compta lui aussi parmi ceux qui remirent en honneur Sweerts) soit dénuée de sensibilité, bien au contraire. Dans ses appréciations sur la peinture de Sweerts,

l'auteur ne cache pas sa préférence pour les sujets intimistes et calmes, tirés du petit peuple italien, telles la *Chercheuse de pouz* du musée de Strasbourg, ou la *Scène paysanne* du Mauritshuis, d'une rare dignité, qui évoque déjà le noble hiératisme des figures de Puvis de Chavannes (ainsi la grave et monumentale figure de la femme à la cruche dans le tableau de La Haye, un chef-d'œuvre « découvert » par l'auteur, soit dit en passant, qui le céda au Mauritshuis en 1951, ce qui est aussi un beau titre de gloire.) Il est plus réservé vis-à-vis des grandes compositions étranges et ambitieuses comme la *Peste à Athènes* (coll. Cook), les *Ateliers d'artistes* — un des motifs favoris du peintre (Amsterdam, Haarlem, Detroit, etc.) — la *Baignade* de Strasbourg et surtout l'énigmatique sinon équivoque *Combat de Lutteurs* récemment acheté par Karlsruhe. Du moins sera-t-on sensible ici à l'affirmation d'un goût personnel et sûr, manifestant la continuité d'une préférence qui va de certains Primitifs, comme Gérard de Saint-Jean, aux Le Nain, à Vermeer et Chardin en passant par La Tour, Ter Brugghen et Caravage, et qui, de la même façon, contribua au fameux réveil des « peintres de la réalité » du XVII^e^ français en 1934 (cette préférence de l'œil qui crée les problèmes et entraîne le travail de l'historien...). Art de silence et de calme, réalisme humble qui exalte les petites gens et la nature morte, refus de l'académisme et du pathos, prédilection pour les valeurs plastiques et le rôle constructif de la lumière, c'est toute l'esthétique d'une génération qui transparaît à travers ce clairvoyant hommage à Sweerts.

Mais en même temps — et c'est, par-delà une mode des années d'avant-guerre intimement liée à l'esthétique du cubisme et des valeurs plastiques, ce qui continue à faire le charme subtil et pénétrant de Sweerts (il parlera cette fois aux amateurs de surréalisme) — quelle étrangeté dans ces regards, quel malaise insolite dans ces figures absentes et tristes, quelle inquiétude et quelle nostalgie dans ces scènes figées et d'une lumière trop pure! En quelques notations bien senties, selon la méthode même d'un Friedländer qui excellait à caractériser ainsi la manière d'un artiste, l'auteur dégage la grande originalité de Sweerts, cette foncière tristesse de tous ses tableaux et de tous ses visages qui ne se retrouve à un pareil degré chez aucun Italien ni chez aucun nordique (l'auteur note finement que Vermeer, à l'opposé, se ferme au monde extérieur et ne laisse rien transparaître de son moi). Toutes ces lignes sur la situation « historique » de Sweerts et sa singulière rencontre avec l'inquiétude moderne sont d'une pertinence exemplaire. C'est le type même du « discours » littéraire sur l'œuvre d'art, toujours admissible s'il tombe juste, et c'est là que nous retrouvons une nouvelle fois le « connaisseur », celui qui sait « voir », et qui va des tableaux aux idées..., non l'inverse!

On regrettera toutefois, seule critique peut-être qu'il soit permis de faire à l'ouvrage, que la période hollandaise de Sweerts, et sa plus tardive aussi, ait été quelque peu délaissée par l'auteur, parce qu'elle le touchait moins. Encore a-t-il bien montré les contradictions stylistiques qui apparaissent dans les portraits exécutés par Sweerts, et justement de plus en plus nombreux, dans ses dernières années: une chronologie tout à fait sûre et satisfaisante paraît difficile à établir. Il est visible que, rentré aux Pays-Bas, Sweerts tendait à s'éloigner des sujets rustiques et du clair-obscur des Bamboccianti pour céder aux tendances mondaines du portrait officiel comme au goût de la peinture fine et précieuse à la Dou. Mais ce Sweerts, plus fidèle à la tradition hollandaise, est-il moins vrai, moins authentique que l'autre? Et, à côté d'étranges portraits comme ceux de l'Ermitage, de la collection Schwarz ou du Rijksmuseum d'Amsterdam *(le Jeronimus Deutz* de ce dernier musée est-il bien de la période italienne? on préférerait le situer un peu plus tard), le délicieux petit cuivre récemment acquis par le Louvre, *Vieille femme* (une entremetteuse?) *et Jeune officier*, jadis attribué à Ter Borch (une erreur significative!) témoigne très favorablement de la période hollandaise ou tout au moins nordique de l'artiste: il est même difficile de résister à sa perfection picturale! Nous le reproduisons ici car il est seulement cité dans la monographie de Bloch (jaquette du livre) mais non reproduit. C'est un très curieux maillon intermédiaire entre l'habituelle production bamboccianteque de Sweerts et ses portraits glacés et inquiétants des dernières années; certes, comme suffit à le prouver un tel exemple, l'insertion parfaitement réussie de Sweerts dans la tradition nationale de la « peinture fine » hollandaise méritait d'être davantage soulignée: ne continue-t-elle pas le métier précieux et ferme des tableaux italiens et leur cristalline lumière si caractéristique? En revanche, l'auteur a raison de montrer tant de circonspection à l'égard de la traditionnelle attribution à Sweerts du *Jeune dessinateur* de l'ancienne collection Cook (mais fallait-il le reproduire?), et de jeter opportunément dans le débat le nom de Wallerand Vaillant qui pourrait bien demain rallier la majorité des critiques.

J. Foucart

Vitale Bloch, *Michael Sweerts* suivi de *Sweerts et les Missions étrangères*, par Jean Guennou, archiviste des Missions étrangères. L. J. C. Boucher, La Haye, 30 p., texte en français, 30 ill. dont 3 en couleurs.

FRENCH PAINTING IN THE TIME OF JEAN DE BERRY PAR MILLARD MEISS

Ce second volume de la publication monumentale de Millard Meiss prend place après celui qui présentait les peintres qui travaillèrent pour le duc de Berry jusqu'en 1400 et dont le mérite majeur consista à dégager la personnalité de Jacquemart de Hesdin. Peut-être faut-il regretter que dans le titre de l'ouvrage le Maître de Boucicaut reste absorbé dans l'anonymat des enluminures de sa plus grande œuvre, les Heures du maréchal de Boucicaut, et dans l'ombre des peintres qui travaillèrent pour Jean de Berry durant les douze dernières années de sa vie, alors que la collaboration de cet artiste avec les ateliers qui travaillaient pour le duc de Berry se réduit à fort peu de chose (deux pages dans les Grandes Heures, quatre dans le Lectionnaire de la Sainte Chapelle de Bourges, le Traité de Bartolomeus Anglicus à la Bibliothèque Nationale). D'autre part, les documents suggèrent très fortement de restituer à ce maître le nom du Brugeois Jacobus Cona. Il faudra bien un jour surmonter la dernière hésitation et ne plus l'appeler en clair que Jacques Coene. De lui nous savons qu'en 1398 il fut interviewé par un Milanais, Giovanni Alcherio, au sujet de recettes pour peindre sur toile, papier, parchemin, bois et soie, et qu'il fut présenté par lui au conseil de fabrique de la cathédrale de Milan. A Milan, il dirigea en 1399, à côté du Parisien Jean Mignot et d'un Normand, une expertise pour la reconstruction de la cathédrale. Il serait fort intéressant de chercher à entrevoir si Jacques Coene partageait les vues de Mignot sur la supériorité du tracé « ad quadratum » sur le tracé aristotélicien « ad triangulum », car c'est Jacques Coene qui fut chargé de dessiner une coupe de la cathédrale projetée « des fondations au sommet ». Dans l'œuvre peint du maître, qui ne comprend que des enluminures et pas un seul tableau subsistant, l'architecte transparaît dans l'équilibre et la monumentalité des compositions. Telle page des Heures du maréchal de Boucicaut, comme la Nativité, évoque la charpente d'une grande église, et dans la Présentation au Temple la coupole nervée à l'extrados et contrebutée d'arcs-boutants reflète les coupoles gothiques de l'Italie et peut-être même un projet pour la croisée du transept de la cathédrale de Milan. Resté en Lombardie, Jacques Coene s'initia au contact des œuvres de Giovannino de' Grassi à la synthèse de pyrotechnies décoratives et d'observations naturalistes. Il dut connaître et assimiler les leçons de l'art toscan ainsi que certaines recherches spatiales que l'on retrouve dans l'œuvre du maître italien du livre de prières de la Biblioteca Estense. Vers 1401 il fit la connaissance du gouverneur de Gênes, le maréchal de Boucicaut, qui lui commanda le livre d'Heures aujourd'hui au Musée Jacquemart-André. Millard Meiss propose de dater les pages qui, dans ce livre d'Heures, commencent à l'Adoration des mages, postérieurement au 23 novembre 1407, date de l'assassinat de Louis d'Orléans. Le plus jeune des rois mages serait, en raison du collier formé de bâtons noueux, emblème adopté par le duc d'Orléans en 1403, et de la houppelande sombre, un portrait posthume du prince. Cependant, peu de temps après cette marque de ralliement au parti Armagnac, l'artiste n'aurait pas craint de peindre, ou de faire peindre, le frontispice des Réponses à Charles VI de Pierre Salmon, où le Duc de Bourgogne fait figure de conseiller principal du roi (1409). Il n'est pas certain que le personnage portant un marteau au frontispice de la seconde édition du Livre de Pierre Salmon (1411) soit Jean sans Peur. La nouvelle version de ce livre a été écrite alors que Caboche et ses bandes tenaient le haut du pavé à Paris et l'auteur eut la prudence d'effacer les marques antérieures de son allégeance au parti bourguignon. Millard Meiss interprète le frontispice de la deuxième édition (manuscrit de Genève) comme une image exprimant allégoriquement l'espoir d'une réconciliation entre les deux factions. L'homme au marteau ne serait-il pas plutôt un ambassadeur du duc de Bourgogne et le mystérieux personnage en noir, tenant une flèche, un émissaire du roi d'Angleterre, portant, comme sur le diptyque Wilton, la flèche emblème du roi martyr Edouard II? Les cosses de genêt dans les marges rappelleraient le collier dont Charles VI avait décoré Richard II et que le roi de France porte lui-même. Presque tout avait été dit sur le Maître du maréchal de Boucicaut par Paul Durrieu dans une série d'articles parus entre 1889 et 1913, et récemment Erwin Panofsky avait proclamé la gloire du peintre comme premier en date des paysagistes du 15^e^ siècle. Durrieu avait établi l'identité de l'artiste et il reste curieux que malgré cette démonstration quasi parfaite, il se cache encore sous l'anonymat d'un nom de plume créé par la recherche érudite. L'ambiguïté entre le nom et le surnom tient sans doute à ce que son œuvre est dominée par le nombre (44) et la beauté des images, analogues à des tableaux, qui décorent les Heures du maréchal de Boucicaut, et à ce que l'œuvre peint du maître, en dehors de ce chef-d'œuvre, assume le caractère d'une production d'atelier, composite et changeante, où les contributions des différentes mains sont très inégales, non seulement stylistiquement mais encore esthétiquement. Rares sont les livres qui furent peints totalement dans l'atelier sous la direction de son chef. On ne peut citer que le Livre des Merveilles de la Bibliothèque Nationale, les Heures de la Bibliothèque Mazarine, le Trésor des Histoires de l'Arsenal, le Missel exécuté pour le Lucquois Lorenzo Trenta, une traduction de Boccace dans la collection Kettaneh à New York, les Heures de Joseph Bonaparte et de Saint-Maur à la Bibliothèque Nationale. Et encore deux livres d'or hors pair, le manuscrit latin 1161, peint pour une dame inconnue, à la Bibliothèque Nationale, et celui de la Bibliothèque de Turin. Dans le cas du manuscrit de Turin, il est difficile de partager le scepticisme de l'auteur que la commande en ait été faite par Gian Galeazzo Visconti (mort en 1401). Le traitement du paysage n'atteint pas dans ce manuscrit à l'exploration passionnée du microcosme qui ne s'affirme que dans les Heures du maréchal de Boucicaut; quant à la scène des funérailles, elle n'est certainement pas à rapprocher de celle des Belles Heures du duc de Berry, vers 1410. Peut-être aussi complète justice n'a pas été rendue à un livre aussi exquis que le manuscrit latin 1161, qui doit être plus ancien que 1409. On n'y décèle dans les marges aucune trace de ses acanthes dont l'apparition est bien datée: 1407, dans le livre d'Heures à la Bibliothèque Bodléienne, Douce 144. La différence avec le Livre d'Heures de Boucicaut tient moins à la qualité qu'à l'échelle des images qui n'envahissent pas toute la page, restant des tableaux mis en harmonie avec la page elle-même, le texte et son

initiale très décorée, des marges sobrement parcourues de rinceaux maigres et touffus où s'accrochent d'archaïques grotesques, mais souvent remplacés par des barres verticales et une barre transversale à motifs ornementaux très riches, qui calent l'image dans la composition comme le feraient les mâchoires d'un étau somptueux.

Millard Meiss a ajouté aux listes de Durrieu quatre importants et beaux ouvrages: les Grandes Chroniques de France au British Museum, le Tite-Live de la collection Ludwig à Aix-la-Chapelle, le Boccace de la collection Kettaneh et un livre d'Heures dans une collection de New York. Par un passage au crible infiniment patient, descendant dans d'extraordinaires minuties qui semblent parfois relever de l'analyse d'un ordinateur plutôt que du jugement humain, il a dressé la liste de toutes les interférences d'autres ateliers et de mains errantes qui rendent si déroutant le classement de l'œuvre. La part est exactement dosée qui revient au maître du manuscrit Egerton (1070 au British Museum), au maître des Heures de Rohan, au maître de la Cité des Dames, un enlumineur employé par Christine de Pizan. D'autres se voient encore affubler d'un nom de plume bizarre, comme le maître de l'Hannibal de Harvard (Tite-Live en français de la Bibliothèque Houghton à Harvard University), ce qui ne va pas sans danger car de pareilles disquisitions reviennent à créer des pseudo-personnalités artistiques. La collaboration la plus féconde pour l'évolution de l'enluminure, jusqu'aux livres d'Heures imprimés sur vélin à la fin du XV^e siècle, aux marges décorées selon le système des « cadres à compartiments », est celle du maître des Heures de ce duc de Bedford qui devait devenir régent de France pour son neveu le roi d'Angleterre Henri VI. Il est dommage qu'un livre sorti de l'atelier du Duc de Bedford, le beau manuscrit 35 de la collection Dutuit au Petit Palais, ait échappé au recensement de Millard Meiss, car deux pages d'autant plus saisissantes qu'elles se font vis-à-vis (126 vo. et 127) reprennent des compositions inventées par Jacques Coene: une chapelle ardente et la mise en terre, dans un aître, d'un cadavre enveloppé dans son linceul. Millard Meiss est intervenu dans la guerre de frontières entre les œuvres à attribuer au maître du duc de Bedford et au maître de Boucicaut en restituant au premier la réception du duc de Berry par Saint-Pierre dans les Grandes Heures mais en déniant par contre sa collaboration au Trésor des Histoires, au Traité de Bartolomeus Anglicus, aux Heures de Saint-Maur. Dans certains cas, comme ceux des manuscrits Douce 80 et 144 à Oxford, la ligne de démarcation reste encore mouvante. En attendant que la personnalité du maître du duc de Bedford soit percée à jour — il n'est sûrement pas à confondre avec Haincelin de Haguenau — et le catalogue raisonné des manuscrits sorti de son atelier établi, Millard Meiss est resté raisonnablement sous le couvert en ne parlant, pour toute une catégorie de manuscrits, que d'une « tendance Bedford ».

Comme les ouvrages antérieurs de l'auteur, *The Boucicaut Master* se distingue par des analyses très fines des schémas spatiaux. La manière dont est dégagé le rôle des écrans ou portiques architecturaux qui encadrent les grands tableaux des Heures de Boucicaut et les empêchent de trouer la page tout en introduisant la récession spatiale, est fort remarquable. L'emploi d'un cadre architectural non plus comme toile de fond et rappel précieux de la monumentalité, ainsi que dans le Psautier de saint Louis et dans les manuscrits picards de la fin du XIII^e siècle et encore chez Jean Pucelle, mais comme cerne d'un espace à la fois réel et illusoire, a toutefois été expérimenté d'abord par Jean Bondol. Van der Weyden, qui fit un large emploi du motif de l'arc, devenu portail chargé de statues et de voussures narratives, a-t-il médité sur le procédé du maître des Heures de Boucicaut? La place de celui-ci dans l'incorporation au domaine de l'art des conquêtes remportées sur un espace qui demeure enchanté quoique mesurable, est de tout premier plan. Il est le premier créateur de la perspective atmosphérique. Meister Francke a dû étudier son système de coulisses qui commencent au premier plan par une large échancrure et qui se répètent par des crêtes basses derrière lesquelles des personnages émergent et la narration s'articule, comme si le continuum et la narration s'articule, comme si le continuum de l'espace était coupé par le quantum à éclipses du temps.

Philippe Verdier.

Millard Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry, the Boucicaut Master*. 384 pp. et 497 illustrations, pp. 160-368. Catalogue des manuscrits, pp. 15-140. Phaidon Press, Londres.

SICILIAN BAROQUE PAR ANTHONY BLUNT

L'ouvrage que Sir Anthony Blunt vient de consacrer à l'architecture des XVII^e et XVIII^e siècles en Sicile est d'autant plus précieux que la bibliographie existant sur le sujet est assez restreinte: l'auteur lui-même résume très exactement la situation en ces termes: « La littérature moderne sur l'architecture baroque sicilienne est fort mince quant à la quantité, parfois peu satisfaisante quant à la qualité et presque toujours inaccessible ».

En effet hors de la Sicile on constatera une seule étude valable dédiée de nos jours à l'architecture baroque de l'île, les « Notes sur le baroque méridional: l'architecture en Sicile aux XVII^e et XVIII^e siècles » publiées par Chastel en 1949. Dans cet état de choses n'importe quel livre sur le sujet peut être utile, à plus forte raison un livre qui traite le sujet avec la maîtrise, la clarté, et la profonde connaissance qui sont celles de Anthony Blunt.

L'auteur commence par tracer un panorama d'ensemble sur l'état de l'architecture en Sicile au XVI^e siècle et au début du XVII^e, c'est-à-dire avant l'apparition du baroque: c'est seulement au milieu du siècle en effet que le nouveau style apparaît dans l'île, avec un retard de deux générations par rapport au « continent ». Anthony Blunt montre que les véritables sources de ce baroque sicilien doivent être cherchées à Rome et à Naples, plutôt qu'en Espagne comme on l'a fait souvent.

La description de l'auteur suit un ordre géographique et commence par Messine, la ville la plus importante de Sicile pour l'architecture et la plus liée au continent, mais où le problème est particulièrement complexe du fait des tremblements de terre qui à deux reprises ont presque entièrement détruit la ville, sans épargner, notamment, les créations de Guarino Guarini.

Viennent ensuite Catane et, surtout, les villes reconstruites *ex novo* après le tremblement de terre de 1693: Noto, Raguse, Modica, qui constituent à coup sûr les ensembles les plus remarquables au point de vue de l'architecture et de l'urbanisme.

Le tour de l'île s'achève à Palerme, où l'évolution baroque commence seulement au XVIII^e siècle puis s'intensifie progressivement jusqu'à l'époque où, à la fin du siècle, la ville devient le centre du Royaume de Naples. C'est là que le « rococo » s'exprime de la façon la plus éclatante, à partir des incomparables décors de Giacomo Serpotta auxquels font suite les intérieurs lampédusiens des palais de l'île et ce qui fut sans doute l'un des plus jolis ensembles architecturaux de Sicile, le complexe des villas de Bagheria, à l'est de Palerme. C'est là également que, dans la seconde moitié du siècle, les rapports nouveaux établis avec la France mènent à l'introduction du style et du goût dont sera marquée la fin du baroque. Quant aux rapports entre la France et la Sicile, Anthony Blunt avance l'hypothèse selon laquelle Marvuglia, pour réaliser l'oratoire de S. Filippo Neri, son chef-d'œuvre, doit avoir connu les projets de Potain pour l'église paroissiale de Saint-Germain-en-Laye.

Le livre, pour finir, relève un fait d'importance: c'est l'architecte Dufourny, ami de Marvuglia, qui, le premier, sut adapter directement les modèles de l'antiquité grecque dont il avait étudié les vestiges au cours de son séjour en Sicile, de 1787 à 1794. Ce texte brillant — abordant le sujet dans la perspective large que seul peut avoir un auteur possédant à la fois le recul nécessaire et une profonde connaissance de l'architecture baroque en Europe — est complété par des notices très denses discutant chaque édifice essentiellement au point de vue de l'attribution, de la chronologie et du style.

Après un livre d'un si grand intérêt, on est heureux de savoir que Sir Anthony Blunt prépare actuellement un ouvrage du même genre sur l'architecture baroque à Naples.

Walter Vitzthum

Anthony Blunt: *Sicilian Baroque*. Photographies de Tim Benton. 160 pages, 156 ill. en noir et blanc. Londres, Weidenfeld et Nicholson, 70 sch.

PIETRO LONGHI PAR TERISIO PIGNATTI

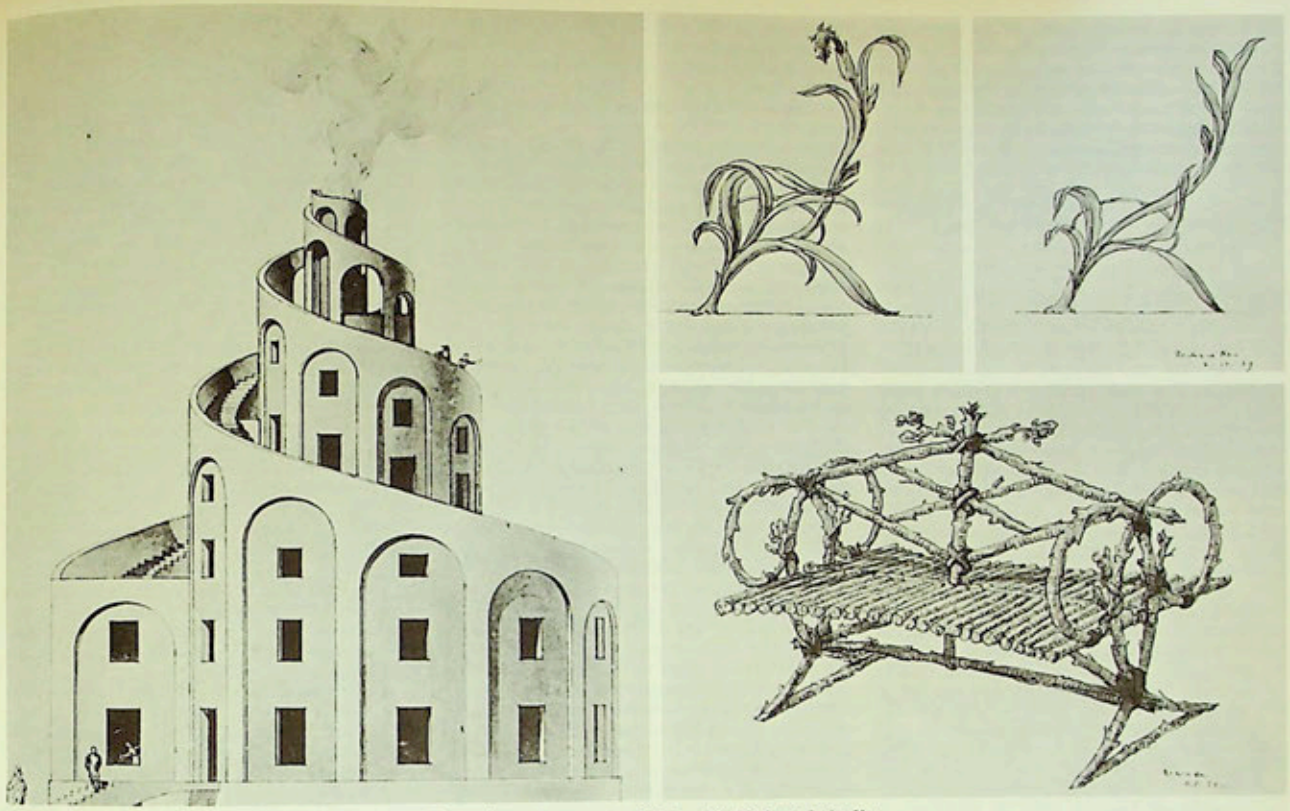
A leur excellente série « Profili e Saggi d'arte veneta », dirigée par Pallucchini — dont il faut retenir en particulier le volume sur la sculpture baroque de Camillo Semenzato et celui d'Aldo Rizzi sur Carlevarijs — les éditions Alfieri ajoutent une monographie dédiée à Pietro Longhi par Terisio Pignatti. Celui-ci nous donne ici pour la première fois, après les textes de Rava et de Moschini, le catalogue complet de l'œuvre peint et dessiné de Pietro Longhi. Soulignons tout de suite que l'appareil critique rassemblé par Pignatti est exemplaire, de même que la qualité de la présentation et celle de l'illustration. Le texte, lucide et concentré, offre un aperçu de la « fortune critique » et de l'évolution stylistique de Pietro Longhi. Pignatti voit en lui ce peintre « del vero » que Goldoni reconnaissait déjà et qui a été remis en honneur de nos jours par Roberto Longhi. L'auteur insiste à juste titre sur les liens unissant l'artiste au milieu aristocratique de Venise, qu'il observe parfois avec une ironie amusée, sans aller jamais jusqu'à la satire. Signalons surtout l'intérêt que Pignatti porte à l'œuvre dessiné de Longhi (rassemblé pour la plus grande partie au Musée Correr) dont l'exceptionnelle qualité avait frappé jadis les Goncourt et auquel il va d'ailleurs consacrer prochainement une étude approfondie. Le présent ouvrage comporte en outre des remarques pertinentes sur les imitateurs de Longhi. L'auteur note justement que la méthode de travail du peintre était de celles qui ne s'accommodent pas d'élèves, ni d'atelier, et il réussit à distinguer plusieurs mains, parmi les tableaux dérivés de Longhi: celle de Charles Flippart, tout d'abord, qui, après avoir travaillé à Paris en 1721, arrive à Venise en 1737, au moment même où Longhi abandonne sa première manière, l'académisme à la bolonaise — qu'il pratique au reste peu de temps — pour s'orienter vers le genre qui devait établir son succès. Pignatti donne à Flippart deux tableaux inédits de la collection Topic de Salzbourg qu'il identifie par des gravures. Parmi les imitateurs encore, il ajoute au « maestro del Ridotto », déjà connu, une personnalité nouvelle, celle du « maestro dei riflessi », groupant de façon convaincante plusieurs tableaux sous ce nom. W.V.

Terisio Pignatti: *Pietro Longhi*. Coll. « Profili e saggi d'arte veneta ». 154 p. 493 fig. en noir. 24 pl. en couleurs. Alfieri, Venise.

RECUEIL DE PROJETS D'ARCHITECTURE D'EMILIO TERRY

Depuis la rédaction de ce compte rendu, dont il a eu connaissance, M. Emilio Terry est décédé. Nous voudrions que la publication de ce texte soit considérée par nos lecteurs comme un hommage à la mémoire de ce grand architecte-décorateur.

On peut refaire l'histoire: si la guerre n'avait pas eut lieu... si la tsarine Alexandra avait eu la tête sur les épaules... etc. Il semble que c'est un peu ce qu'a, toute sa vie et avec succès, tenté Emilio Terry. Son œuvre est fixée à un rêve. Mais avec une constance et une ingéniosité qui lui donnent une



Emilio Terry : « Maison sur un plan en colimaçon », « Deux sièges pour un conte de fée », « Double banc de jardin ».

marque singulière, authentique, exemplaire. Les demeures qu'il crée s'appuient sur l'art de vivre du XVIII^e siècle: elles prolongent un style Louis XVI épuré, évolué, et qui aurait pu être si le poids de l'empire français n'en avait modifié le cours et altéré ce qui déjà s'esquissait vers 1785. Emilio Terry nous paraît, plus encore qu'inspiré par la Renaissance, un homme du siècle des lumières, à la fois éclectique et opiniâtre dans sa volonté de suivre une certaine direction qui lui est propre. Ses palais font-ils allusion aux somptueuses villas de la Vénétie continentale? Le nom de Palladio vient-il irrésistiblement aux lèvres quand on examine les projets aux lignes élégantes et austères (souvent réalisés, donc réalisables et utiles, on aurait pu l'indiquer dans l'ouvrage)? Mais c'est un Palladio chargé de tout ce que les siècles ont puisé en lui, de tout ce qu'ils ont greffé sur ce nom qui a, aujourd'hui, autant que la précision d'une désignation individuelle, valeur de légende, de devise d'un style qui a été universel; c'est Palladio avec tout ce que la Russie, l'Angleterre des siècles classiques lui ont emprunté (ou apporté) qui se reflète ici avec une variété subtile. Si c'est la Renaissance dont l'esprit revit ici, alors c'est la Renaissance telle qu'on peut la deviner encore à travers les audaces d'un Ledoux ou de ses émules, ou réfractée par le génie simplificateur d'un Victor Louis ou d'un palladien anglais. Œuvre par conséquent essentiellement intemporelle, fruit d'une méditation constamment orientée dans une direction donnée, historique plutôt qu'actuelle, mais enrichie sans cesse par le fruit d'une observation aiguë et d'une recherche passionnée. Emilio Terry sait qu'il est un architecte à qui tout est permis puisqu'il s'est libéré du temps et des servitudes de l'époque, mais dont le génie est lié au fait que son imagination est soumise à l'impératif d'une certaine perfection dont il ne s'est jamais départi; aucune œuvre n'est plus dépourvue de complaisances occasionnelles, de concessions de circonstance, de fantaisies enjolivantes ou utilitaires. Une rigueur presque inhumaine la conditionne. A chacun de comprendre et de suivre ou d'abandonner. Mais si on pénètre dans cet univers de luxe et d'harmonie, si l'on se range parmi les « happy few » capables d'apprécier ou susceptibles de faire usage de ces projets chimériques et précis, enchanteurs mais réalistes, alors il y a danger d'être une fois pour toutes enrôlé dans la cohorte de ceux qui refusent tout ce qui ne se conforme pas à ces hautes exigences, tout ce qui fait appel, si peu que ce soit, à la vulgarité ou même à la mode la plus acceptée. En définitive, œuvre essentiellement aristocratique, orientée vers le passé plutôt que vers l'avenir, mais nullement servile et en quelque sorte constamment animée par une sorte de nostalgie créatrice; là est sa force, là est son originalité.

Cela n'a pas été acquis sans lutte: la recherche de la beauté efficace est, en architecture peut-être plus qu'ailleurs, le fruit d'une poursuite contradictoire du simple et du complexe, d'un équilibre difficile entre le nécessaire et l'agréable, d'un compromis entre la sobriété et l'ornement, et, nous semble-t-il, la pente de l'esprit d'Emilio Terry l'entraînait constamment, en même temps que vers la rigueur du dépouillement palladien, de l'élégance stricte d'un style idéal jamais tout à fait atteint, vers l'opulence du foisonnement baroque et du pittoresque de l'art d'imitation. Seul parfois quelque détail, une porte, un chapiteau, traduit dans les projets d'architecture cette tentation constamment présente et constamment contenue. Cependant on a publié, à la suite de ces épures, quelques projets pour décors de fêtes ou de jardin, pour constructions de fontaines, éphémères ou chimériques, qui témoignent de la force de cette source d'inspiration chez Emilio Terry. Nulle part peut-être celle-ci ne s'est plus adéquatement exprimée que dans les quelques dessins sur quoi se termine l'ouvrage: ce sont des projets de meubles de la plus délicieuse exubérance. Structures végétales aux formes exactes: tiges de maïs, branchages de bouleaux, feuilles de lierre, ou bien au contraire enchevêtrements d'ogives gothiques ou encore légère construction réalisée à partir de la superposition de plusieurs éventails, ici encore c'est la concrétisation d'un rêve qui s'insère dans les formes de la vie quotidienne pour les embellir sans pourtant les dérober à leur destination pratique. Car ces sièges et ces tables pourraient être exécutés par un décorateur audacieux et sensible.

Tous ces décors, comme les projets d'architecture, font l'objet d'illustrations à partir des lavis d'Emilio Terry. Un texte excellent d'André Fermigier les accompagne, auquel on reprochera peut-être seulement de ne pas indiquer assez clairement ce qui est citation des carnets (ou des propos) de l'architecte. La présentation matérielle est admirable et complète l'impression de qualité de ce monument de l'amitié dont il est dit que cet « hommage à l'œuvre d'Emilio Terry lui est présenté par un ami pour ses amis »; mais qu'on ne se méprenne pas: l'amitié ne change rien à l'affaire et l'œuvre parle pour elle-même.

Etienne Coche de la Ferté

Recueil de projets d'Architecture d'Emilio Terry. In-4°, 76 p., nombreuses illustrations et plans. H. c.

DICTIONNAIRE DES SYMBOLES PAR JEAN CHEVALIER ET ALAIN GHEERBRANT

Ce travail collectif, précédé d'une longue introduction sur la portée et la signification du symbole, sera l'ouvrage de référence de tous les spécialistes de l'interprétation symbolique dans le domaine de l'histoire. Il s'agit moins en effet de dresser un état des symboles vivants, dans la perspective qui est celle de la psychanalyse (et qui se prêterait d'ailleurs fort mal à tout classement), que d'étudier à travers l'histoire et les civilisations la portée symbolique qu'a pu revêtir tel signe, tel animal, telle fleur ou tel objet... Mais aucun esprit de système, pourtant, n'a présidé à leur organisation: « Rejetant tout esprit de système, ce dictionnaire ne vise qu'à présenter un ensemble de symboles, suggestif et évocateur, des-

tiné à élargir les horizons de l'esprit, à vivifier l'imagination, à exciter la réflexion personnelle, nullement à encapsuler des données acquises ». L'importante bibliographie et les références qui y sont faites dans chaque article sont en effet une base de départ très consistante pour toute étude sur un thème symbolique, auquel cet ouvrage sera l'introduction commode.

F. L.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des Symboles*. 844 pages avec illustrations. Editions Robert Laffont, Paris.

LA PEINTURE AMÉRICAINE A LA RECHERCHE DE SON PASSÉ ET EN QUÊTE DE SON DEVENIR

En l'espace d'un quart de siècle, la peinture américaine a non seulement conquis sa place au soleil de l'histoire de l'art, mais l'a occupée de telle sorte que, dans une large mesure, ne pas en tenir compte, c'est accepter d'emblée de se cantonner dans un provincialisme comparable à celui dont les peintres américains ont eu justement tant de mal à se défaire. « On devrait construire les villes à la campagne: l'air y est plus pur », déclarait jadis Joseph Prudhomme. C'est un peu ce qui s'est passé: transplanté dans cette campagne qu'était, en regard d'une Europe hypercultivée, la nation américaine, l'art moderne s'y est découvert brusquement un oxygène tellement exaltant que, par la santé et la vitalité de ses productions, la province est devenue bientôt capitale. Que l'on ne me fasse pas dire que *tout* se fait, à l'heure actuelle, aux U.S.A.: ce n'est pas vrai. Mais vouloir ignorer qu'un certain nombre de phénomènes fondamentaux de la révolution culturelle actuelle (la vraie, pas celle de Mao) ont pris leur visage initial dans ce pays (la contestation étudiante, par exemple, née dans les *sit-in* de Berkeley dès 1964, ou encore le bouleversement interne de la représentation théâtrale, assumé par le Living Theatre et le Bread and Puppet depuis une dizaine d'années), c'est pratiquer la politique de l'autruche ou sacrifier à un anti-américanisme auvergnat. Sans succomber à la manie de l'analyse socio-économique (sic), on peut penser que la prospérité américaine, en même temps qu'elle exaspère les contradictions de la société capitaliste, se traduit par une stimulation sans précédent de la création artistique, que celle-ci s'accomplisse en conformité avec les principes de l'*American way of life* ou en rébellion contre eux... Car les choses ne sont pas si simples que l'imaginent parfois, sur la morne plaine de l'Ecole de Paris, nos héroïques Cambronne crispés autour de leur drapeau. Et Miss Barbara Rose, qui ne dissimule pas qu'un des facteurs d'expansion de l'actuelle peinture américaine est l'effrayante spéculation à laquelle celle-ci donne lieu dans son pays d'origine (ce que, d'ailleurs, elle déplore), nous rappelle aussi que, vers 1950, tous les leaders de l'Expressionnisme abstrait (à l'exception de Gorky, mort en 1948), c'est-à-dire ceux qui ont arraché l'art américain à son provincialisme, en sont réduits à utiliser, à l'exemple de Kline, la peinture-émail noire parce qu'elle est la couleur la moins coûteuse (on a souvent attribué à une cause identique « l'époque bleue » de Picasso)! Il n'y a pas de doute non plus que le développement récent de l'art éphémère, de l'art conceptuel et d'autres solutions tendant à dépouiller l'œuvre d'art de toute valeur commerciale (cf. L'ŒIL n° 173) s'explique partiellement au moins par le désir de nombre d'artistes d'échapper au marché de l'art et, par exemple, au sort d'un Warhol, devenu de son propre aveu « la plus grande putain du monde artistique ». Néanmoins, il serait vain de se dissimuler l'ambiguïté de la valeur vénale de l'œuvre d'art: Robert Lebel faisait remarquer naguère, non sans ironie, que la seule « sacralisation » possible de nos jours, pour un tableau, c'était qu'il se vende très cher, et l'on peut se demander si Picasso aurait conservé sa verdeur créatrice en cessant d'être « le peintre le plus cher du monde »! Pour nous en tenir à notre sujet, il me semble que la spéculation est résultat plutôt qu'effet et j'attribuerais le succès de la peinture américaine aux U.S.A. à un facteur complexe, à la fois social et culturel, qui peut se résumer ainsi: depuis quinze ans, l'Amérique cherche (et sans doute trouve) dans sa peinture son propre visage.

De cette situation exceptionnelle, en tout cas si radicalement étrangère à la nôtre (le public français, son intelligentzia comprise, cherche son visage partout *sauf* dans les arts plastiques, d'où sans doute la stagnation et l'indifférence que connaissent aujourd'hui ceux-ci), rend compte avec un rare bonheur le magnifique ouvrage que viennent de publier les éditions Skira. Je dirai même qu'il en rend compte jusque dans ses défauts. Par exemple, assurée de son présent par quinze ans d'adhésion du public (c'est à la mort de Pollock en 1956 que Miss Barbara Rose fait remonter l'élargissement subit du marché), la peinture américaine paraît aujourd'hui soucieuse de ses quartiers de noblesse: il lui faut un passé dont elle n'ait point à rougir, dont il n'est plus question d'ailleurs qu'elle rougisse puisque, par ses conséquences actuelles, il a de toute manière conquis droit de cité. Singulière dialectique, où perce encore quelque chose du vieux complexe culturel à l'égard de l'Europe: de fait, il s'en faut de fort peu que ne soit condamnée à la portion congrue la peinture américaine contemporaine de classe internationale! J'exagère à peine puisque l'ouvrage se partage en deux moitiés égales, de part et d'autre de ce franchissement du Rubicon que fut l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913, le préfacier d'ailleurs (John Walker, directeur de la National Gallery de Washington) se demandant « si (les) nouvelles orientations américaines possèdent autant de substance que celles qui les précédèrent et qui étaient plus innocentes »! Que ce souci d'équilibre soit générateur de déséquilibre, c'est ce qui apparaît à la seule comptabilisation des reproductions en couleurs (n'oublions pas que, dans les livres sur l'art, ce sont souvent les seules choses que l'on regarde!). Pour ma part, je n'aurais rien à objecter à la présence de quatre John Singleton Copley (1738-1815), de trois reproductions pour Winslow Homer (1836-1910), autant pour Thomas Eakins (1844-1916) et autant pour Whistler, si cela ne me condamnait du même coup à un seul Arthur Dove, à un seul Stuart Davis, à un seul Giorgia O'Keeffe, à un seul Marsden Hartley, à un seul Rauschenberg et à un seul Jasper Johns, pour ne point parler de l'absence injustifiable de James Rosenquist et de Morris Louis, deux des peintres capitaux de ces dernières années...

Ceci dit, le texte de Jules David Prown sur la peinture américaine d'avant l'Armory Show se lit avec plaisir, parce qu'il est l'histoire d'une civilisation en train de se constituer au moins autant que l'histoire des solutions picturales qui en jalonnent le parcours et aussi parce qu'il prend appui très attentivement sur les œuvres reproduites. Mais, tout emporté que l'on soit par la verve, très érudite mais jamais pesante, de ce savoureux commentaire, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il est presque exclusivement anecdotique, pour la bonne raison que ce qu'il décrit est essentiellement une peinture de genre, dont certains exemples (en particulier les œuvres de William Sidney Mount) n'auraient pas déparé le Salon des Artistes Français de MM. Bouguereau, Carolus-Duran et Gérôme! Certes, personne n'est plus que moi persuadé de la nécessité d'une perpétuelle révision des valeurs (ainsi, je ne suis pas mécontent qu'une reproduction en couleurs ici condération de la peinture de Boldini ou même de sacrée à John Sargent aide à une éventuelle reconsi-Helleu) et il est bien certain qu'une peinture faite pour plaire (un Fragonard, par exemple) peut valoir infiniment mieux qu'une peinture faite pour édifier (un David, par exemple). Qu'une peinture reflète fidèlement la vie américaine, cela ne me paraît pas un critère décisif de sa qualité picturale, quand bien même la vigueur de son réalisme lui aurait valu la défaveur du public (ainsi de *La clinique Gross*, d'Eakins). Ce n'est ni parce qu'ils ont choqué le public aristocratique et bourgeois du Second Empire ni parce qu'ils en proposaient une image ressemblante que Courbet et Manet sont de grands peintres, mais parce qu'ils ouvraient sur un Nouveau Monde pictural. Il me semble que les paysagistes du XIXe siècle comme Washington Allston, Ralph Albert Blakelock, Frederic Church et Thomas Cole (au même titre d'ailleurs que les admirables « primitifs » et le peintre halluciné Albert Pinckham Ryder, sorte de Kubin américain) sont infiniment plus importants pour la prise de conscience d'une peinture spécifiquement américaine que des peintres anecdotiques tels que Homer ou Eakins ou même qu'un esthète tel que Whistler. Miss Barbara Rose le confirme d'ailleurs: à l'origine des vastes toiles de Clyfford Still, de Rothko, de Pollock ou de Kenneth Noland, il y a une relation très particulière avec le paysage américain...

Le texte de la deuxième partie n'a pas l'aisance du précédent: c'est que, sans doute, pour parler de l'art moderne, l'anecdote brillamment contée ne suffit plus et qu'à tout instant on trébuche sur des problèmes politiques, psychologiques, philosophiques, etc. En outre, le manque de recul, comme on dit, fait qu'une objectivité réelle est impossible. Néanmoins, comme Miss Barbara Rose est l'auteur de deux études sur le même sujet (le volume publié par les éditions La Connaissance comprend en plus un chapitre sur la sculpture; l'édition anglaise, de 1967, contenait également un chapitre sur l'architecture), écrites à deux ans d'intervalle environ, on peut penser qu'elle a eu l'occasion et le loisir, ce qui n'est pas si répandu, de rectifier, si besoin était, son propos. On constate ainsi qu'elle a perdu beaucoup de son enthousiasme pour la peinture de Jack Levine. Mais ce sont surtout les oublis qui sont frappants: dans aucun des deux livres, lorsqu'elle évoque l'arrivée des surréalistes aux U.S.A. pendant la deuxième guerre mondiale, elle ne mentionne le nom d'Yves Tanguy, le seul d'entre eux qui soit resté jusqu'à sa mort (1955) dans ce pays! De même, parlant du bouleversement introduit par l'automatisme surréaliste dans la peinture américaine, tout juste cite-t-elle Matta, chez qui cependant l'automatisme atteint son degré libérateur maximum et cela justement après son installation aux U.S.A. en 1939! La raison de ces « actes manqués »? Elle est très simple: Miss Barbara Rose veut pouvoir dater de la mort de Gorky la disparition de la peinture surréaliste, digérée en quelque sorte à cet instant par la peinture américaine!

Autre oubli symptomatique: celui de Richard Lindner, qui vit aux U.S.A. depuis 1941, vraisemblablement parce qu'il n'a jamais été assimilé par la peinture américaine (comme Tanguy et contrairement à un Albers ou à un Hofmann) et aussi en raison de ses affinités avec le Pop Art. Car ce dernier ne semble pas jouir de la faveur de Miss Barbara Rose: deux reproductions (sur 41) dans l'édition Skira, quatre (sur 261!) dans l'édition La Connaissance.

Je n'en suis que plus à l'aise pour dire combien son récit est passionnant ici et là, qui nous conduit de l'Ecole de la Poubelle (Ash Can School) du début du siècle à l'actuelle Abstraction post-picturale (appellation due à Clement Greenberg) en passant par les Immaculés (ou Précisionnistes) et l'expérience de la W.P.A. (les peintres américains pris en charge par l'administration Roosevelt et couvrant de fresques les édifices publics dans tout le pays). Sans doute ne peut-on bien comprendre la signification de l'Expressionnisme abstrait si l'on ignore « le parti-pris jungien de la majorité des peintres de New York », seuls Gorky et Motherwell se déclarant freudiens. Et il faut savoir gré de sa lucidité à qui écrit: « Comme beaucoup de nouveaux peintres américains, Still fit de la maladresse un atout, tirant d'elle une originalité de couleur et de format impressionnante. » Mais c'est peut-être sur l'actuelle peinture abstraite américaine, si particulière, dont elle nous dit que l'ambition est de « débarrasser totalement la création picturale du souvenir même de l'académisme », qu'elle nous apporte les plus précieux renseignements en soulignant à quel point elle s'est libérée de la géométrie, grâce au procédé de la « teinture » (peinture liquide sur toile non préparée) préconisé par Helen Frankenthaler et Morris Louis comme en se récla-

mant des exemples contradictoires de Matisse, de Mondrian et de Pollock. Je regretterai encore qu'après nous avoir dit qu'entre la peinture proprement dite et l'illustration les Américains n'établissaient pas comme nous une différence de valeur, Miss Barbara Rose n'ait pas cru bon de faire la moindre allusion aux affiches « psychédéliques » et enfin que sa conception de l'art américain demeure si spécifiquement new-yorkaise. Il me paraît en effet que l'hégémonie culturelle de New York est de plus en plus menacée par la région de San Francisco, où se trouve l'Université de Berkeley et qui est le foyer d'activités créatrices aussi singulières que la Pop Music ou le Funk Art. Quoi qu'il en soit, le devenir de l'art américain et au premier chef de sa peinture est un problème qui déborde de très loin les spécialistes, dans la mesure où il concerne le destin de la civilisation occidentale en cette fin du XX^e siècle. C'est dire l'importance de ces deux ouvrages.

José Pierre.

N. B.: La traduction française de *L'art américain depuis 1900* abonde en négligences: ce ne sont pas des lis que peignait Monet à la fin de sa vie, mais des nymphéas; le titre du célèbre tableau de Gorky doit être traduit *Le foie est la crête du coq* et non point *Le foie est le peigne du coq*. Enfin, les légendes des illustrations 170 et 171, 184 et 185 ont été interverties.

Jules David Prown et Barbara Rose: *La Peinture Américaine*, 236 pages, 101 reproductions en couleurs, Skira, Genève 1969. Barbara Rose, *L'art américain depuis 1900*, 302 pages, 261 repr. dont 37 en couleurs, La Connaissance S.A., Bruxelles 1969.

LES FRESQUES DES VILLAS VÉNITIENNES AU XVIII^e SIÈCLE PAR MERCEDES PRECERUTTI BARBERI

Les villas vénitiennes, où s'expriment certains des aspects les plus attachants, les plus brillants de ce que furent pendant deux siècles l'art, la civilisation, la culture vénitiens, ont fait l'objet de nombreuses études érudites, et aussi de nombreux albums de vulgarisation plus ou moins sommaire. L'ouvrage de M^me Precerutti Barberi se limite au XVIII^e siècle et ne traite que des fresques: mais c'est là une époque incomparable, un domaine privilégié. De plus, l'intérêt de son livre est d'allier une documentation substantielle et une illustration très complète à une présentation de qualité qui rend la consultation attrayante et la lecture agréable. Le texte traite naturellement des peintures murales surtout, mais il apporte les indications essentielles sur la construction et l'histoire de chacune des villas. De même, dans l'illustration, les photos d'architecture occupent la place qui convient à côté des très nombreuses reproductions de peintures: on trouve parmi celles-ci une multitude de détails bien choisis, en même temps que des perpectives et des vues d'ensemble très évocatrices. L'introduction d'Antonio Morassi, les commentaires de l'auteur, la suite des planches bien reproduites en noir et en couleurs ressuscitent peu à peu un univers fascinant où se mêlent l'imagination, le rêve, la poésie et le caprice. Ainsi nous sont rendus présents les éblouissants décors créés par les Tiepolo dans leur Villa de Zianigo et à la Valmarana puis par Diziani, Bison, Celesti, Fontebasse de Vérone à Trévise, de Rovigo à Udine et à Belluno.

Mercedes Precerutti Barberi: *Les fresques des villas vénitiennes au XVIII^e siècle*. Gr. in-4, 546 p., 330 ill., 40 pl. en couleurs. La Bibliothèque des Arts.

LE MARCHÉ DES ANTIQUITÉS EN EUROPE PAR LAURENT DE GOUVION SAINT-CYR

C'est là un sujet qui intéresse aujourd'hui un public de plus en plus vaste et sur lequel bien des livres ont déjà été publiés. Celui-ci, pas plus que les précédents, ne pourra, bien évidemment, satisfaire tout le monde: les amateurs d'art et les commerçants spécialisés, les habitués des ventes publiques et les simples curieux, les spéculateurs chevronnés et ceux qui hésitent encore à s'aventurer dans ce domaine inconnu, tous rechercheront des données et des informations d'ordres très différents.

Le propos de L. de Gouvion Saint-Cyr est ambitieux: pour les douze pays d'Europe qu'il a parcourus, il tente une analyse de la physionomie du marché après avoir esquissé un « survol du patrimoine artistique ». C'est, à coup sûr, un tour de force que de faire tenir en dix pages l'histoire de l'art italien, par exemple, et il faut pour y parvenir emprunter bien des raccourcis périlleux. D'autre part, dans cette optique, la question des cours atteints par telle ou telle catégorie d'objets d'art ou de peintures se trouve abordée une première fois dans cette première partie historique, puis à nouveau à propos de la physionomie du marché « vivant » dans les différents pays où des œuvres de ce genre ont été vendues. L'auteur nous donne par exemple des prix de vente de tableaux impressionnistes ou de meubles français, d'abord dans le chapitre consacré à la France et plus loin à propos des marchés anglais, italien, suisse, etc. On aurait aimé quelques tableaux comparatifs ou, à tout le moins, un bon index.

Cela dit, le livre abonde en renseignements intéressants sur les systèmes de vente, de taxation, de préemption en vigueur dans les différents pays considérés. Il s'y ajoute plusieurs chapitres sur certaines catégories d'œuvres « en marge des antiquités classiques » qui donneront des points de repère utiles aux non-initiés.

Le parti adopté par L. de Gouvion Saint-Cyr l'entraîne ainsi à composer une mosaïque plus qu'un panorama d'ensemble et c'est pour cette raison peut-être que le lecteur reste sur sa faim. Mais c'est bien là la preuve que l'auteur a su l'intéresser à son analyse.

Laurent de Gouvion Saint-Cyr: *Le marché des antiquités en Europe*. In-8, 446 p. Rel. toile. 120 pages d'ill. en noir et en couleurs, 200 repr. de poinçons et croquis. Editions de la Pensée moderne.

PROVENCE DES CAMPANILES

On découvre, en feuilletant ce joli livre, des paysages de ciels et de garrigues où se découpent les arabesques, les torsades, les volutes du fer forgé, comparées, à l'aide de belles photographies, aux formes et aux nervures des campanules, du fenouil doux et du géranium sauvage. On y trouve aussi un utile répertoire, avec des croquis, donnant les indications essentielles sur chacune des églises, classées selon le type de leur couronnement « campanulé », « bulboïde », « sphéroïde », « pyramidal » ou « cosmologique ». Des textes en prose ou en vers, en français ou en provençal, accompagnent, sur un mode tantôt grave, tantôt simplement poétique, cette promenade entre terre et ciel.

Provence des Campaniles. In-4, 180 pages. Très nombreuses ill. et croquis. Editions Sved (Diffusion Hachette).

Lieux nouveaux pour la musique nouvelle

Suite de la page 29

de Bonn..., disposé en quatre groupes dans les galeries et les foyers, il était chargé, à sa grande fureur d'ailleurs, d'exécuter une sorte de tapisserie, de fond sonore décoratif destiné avant tout à conditionner les auditeurs tandis qu'ils erraient d'un rayon à l'autre de ce libre-service stockhausenien. Peut-être le choix de Bonn, ville traditionnelle et conservatrice s'il en est, était-il peu judicieux? Peut-être aussi était-il délibérément provocant? Toujours est-il qu'une main anonyme avait suspendu à une faveur noire, sur le piédestal du buste de Beethoven, ce faire-part de deuil: « Ludwig, bouche-toi les oreilles! »

Stockhausen compte bien voir un jour se multiplier dans le monde des « maisons de musique » d'un genre nouveau. Chaque auditeur serait libre d'aller et venir à sa guise, de composer son propre programme, d'écouter la musique de son choix à l'heure de son choix. Ayant pris ses propres décisions, il serait plus « détendu et disponible, éveillé, capable de participer à une situation créative ».

« En 1968, pendant mon cours à Darmstadt, j'ai eu de longues discussions à ce sujet avec un groupe d'architectes expérimentaux. Ils voulaient à tout prix concevoir une « maison des arts » mobile et transportable. Mais, à mon avis, l'homme d'aujourd'hui est devenu nomade et il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'à lui. On n'a plus besoin d'être riche pour voyager. Il faut créer des lieux bien adaptés, des salles soigneusement construites et parfaitement mises au point sur le plan acoustique. Des labyrinthes avec des auditoriums multiples, où l'on puisse donner à la fois des concerts et des représentations lyriques d'un nouveau genre, faire collaborer des peintres, des sculpteurs avec des compositeurs, pour créer des œuvres multidisciplinaires aussi bien que purement musicales.

» J'ai soumis à ces architectes le projet d'une tour cylindrique assez haute à l'intérieur de laquelle le public monterait par une vaste rampe en spirale. Il y aurait un plafond transparent, ou plutôt plusieurs plateaux de formes diverses au travers desquels le son et la lumière pourraient pénétrer. Tout autour, de nombreux haut-parleurs et des niches pour les musiciens. On pourrait entendre des sons venant de toutes les directions. On accéderait à ces plateaux par plusieurs ponts depuis l'extérieur du cylindre. Sur la grande terrasse supérieure, tout serait conçu en fonction d'une double stéréophonie (2 orchestres, 2 sources sonores, 2 scènes présentant des spectacles simultanés). Le public serait disposé en demi-cercle et pourrait observer dans un jeu de miroirs ce qui se passe derrière lui. Une autre salle serait divisée en quatre et le public placé en hexagone verrait ce qui se passe sur trois scènes à la fois... J'aime l'idée d'un théâtre jouant simultanément sur plusieurs scènes et mêlant des pièces d'époques et de sujets différents. D'ailleurs, on pourrait prévoir des points de rencontre entre ces spectacles et certains acteurs pourraient sauter d'une pièce à l'autre et devenir ainsi un anachronisme vivant. Voilà ce qui m'intéresse avant tout, ce temps multidimensionnel, cette polyphonie d'espace... »

Il faut pourtant se méfier de Stockhausen. Avec lui, on peut se laisser entraîner à rêver trop loin. Comme les contestataires de mai 68, qui sont devenus depuis son plus fidèle public, il prend ses désirs pour des réalités, car il croit à la réalité de ses désirs, mais il a reçu la force d'accomplir ses rêves. On en reparlera...

Sormani s.p.a. Arosio (Como) Italia tel. 031/745113

sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani

L'ŒIL

du décorateur

68

décors formes et idées nouvelles en Italie

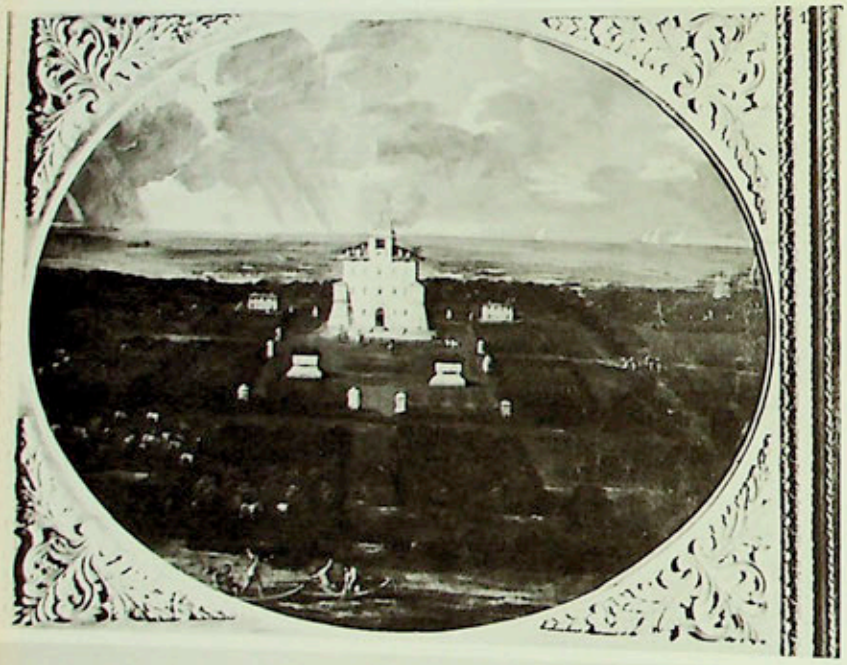
enquête de Charete del Castillo

UN DÉCOR DE PIERRE DE CORTONE

Entre Ostie et Castel Fusano — là où la barque d'Enée, guidée par les dieux, toucha le sol italien — le rivage est bordé par l'écran bleuté d'une pinède plantée au début du XVIII[e] siècle sur plus de 2000 hectares par la famille Sacchetti qui possédait alors, depuis un siècle, cette partie du littoral. Au cœur du domaine, ils avaient fait reconstruire en 1620, un antique château médiéval déjà remanié au XVI[e] siècle. A cette époque, dit un ancien guide, on redoutait encore les incursions barbaresques, et la proximité de la côte incita les Sacchetti à maintenir les tours de défense, les meurtrières, les chemins de ronde et à dessiner l'escalier de manière à ce que deux personnes ne puissent l'emprunter de front. Par contre, l'intérieur fut distribué si noblement, ajoute le même auteur, « que l'édifice semble un palais enchanté surgi du désert ». Car pour tempérer l'austérité de cette demeure, le marquis Sacchetti commanda à Pierre de Cortone le décor d'une galerie, d'une chapelle et de plusieurs salles, fixant lui-même, dit-on, le programme iconographique qui devait montrer les héros de la mythologie ou de la Bible dans des circonstances permettant d'exalter la nature et la vie agreste. A coup sûr, l'importance du paysage dans les scènes représentées — le Sacrifice d'Abel aussi bien que l'Offrande à Pomone — et les décors « à ciel ouvert » aux angles de la galerie créent une ambiance de plein air et de luminosité qui contraste avec l'austérité de l'architecture extérieure. Pierre de Cortone se fit assister dans cette entreprise par différents élèves dont le plus notable fut Andrea Sacchi, mais il fixa lui-même l'ordonnance générale et exécuta personnellement, de 1626 à 1629, une partie importante des peintures, notamment celles de la chapelle et plusieurs compositions dans la galerie du deuxième étage. Les Sacchetti conservèrent le domaine jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle et le cédèrent alors aux princes Chigi.

Cette illustre famille de banquiers siennois, dont une branche s'était fixée à Rome à la fin du XV[e] siècle, avait fourni à l'Eglise non seulement un pape et quatre ou cinq cardinaux, mais aussi le soutien substantiel de leur puissance financière dès le pontificat de Jules II et plus encore sous Léon X. Agostino Chigi, qui avait subvenu aux besoins des Médicis durant leur exil, et reçu en dépôt leurs précieuses collections, qui était devenu trésorier du Vatican et avait financé les entreprises guerrières de César Borgia, était aussi un homme de goût, un lettré, un mécène le plus illustre de ses protégés, Raphaël, décora pour lui la Farnésine, peignit les célèbres fresques des Sibylles à Santa-Maria-della-Pace et dessina sa chapelle funéraire à Santa-Maria-del-Popolo.

Fabio Chigi, devenu pape en 1655 sous le nom d'Alexandre VII, s'attache, lui, un artiste non moins fameux et plus turbulent, le Bernin: il lui fait réaliser la colonnade de Saint-Pierre et la Scala Regia, transformer et agrandir le château que venait d'acquérir sa famille à Ariccia.

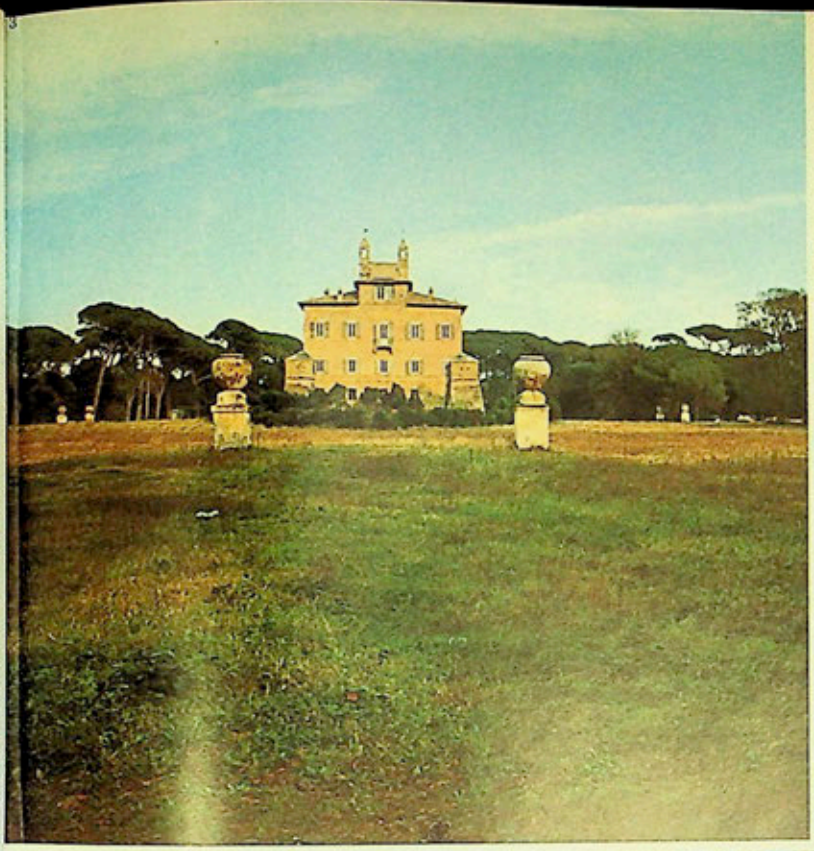


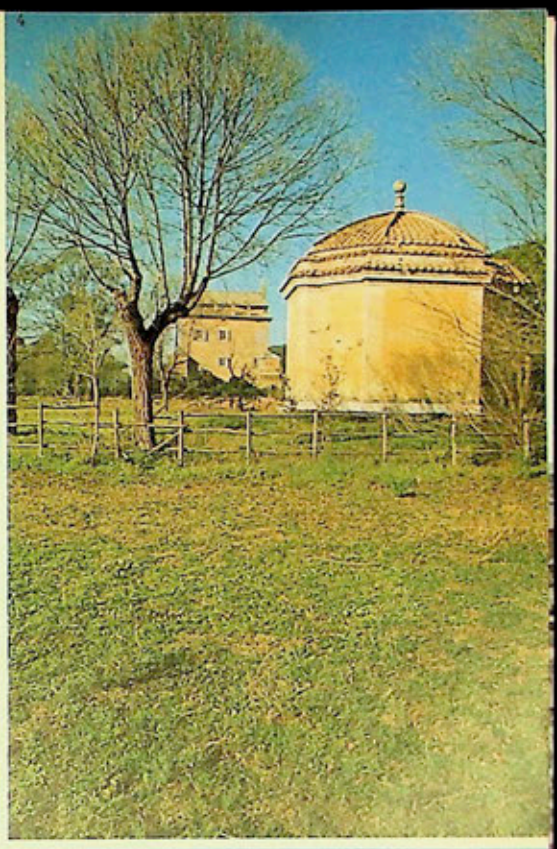
1

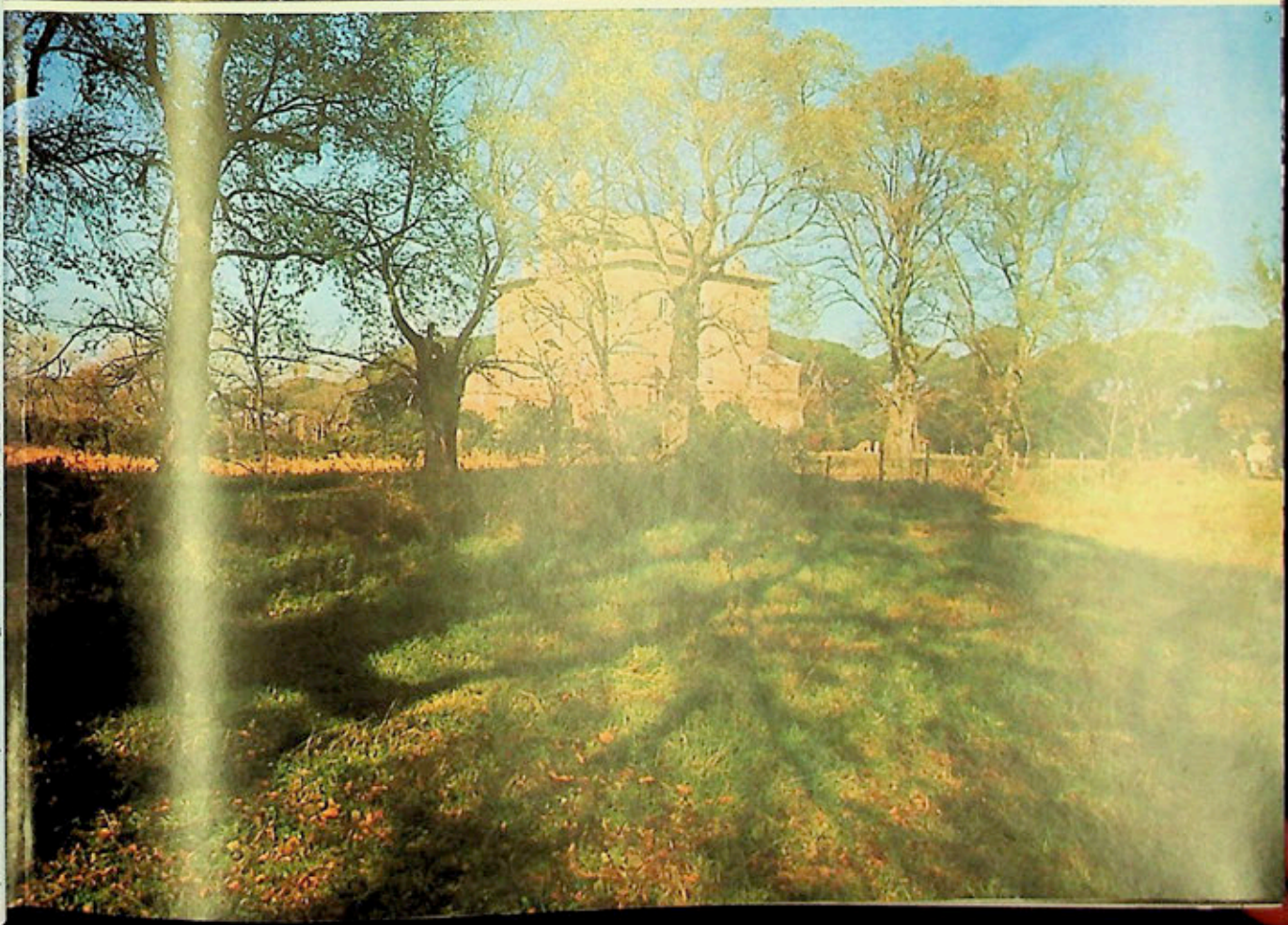
2

1 *Pierre de Cortone : « Vue de la Villa Sacchetti ». C'est l'ancien nom de la villa acquise par les Chigi della Rovere en 1755. Ce paysage est peint en dessus de porte dans la galerie du second étage, dont le décor fut exécuté entre 1626 et 1629. On y voit la villa au centre d'un parc régulièrement tracé qui s'étend jusqu'à la mer.*

2-5 *La villa était à l'origine une tour médiévale, transformée au XVI[e] siècle et reconstruite vers 1620 par les Sacchetti qui lui conservèrent son caractère de maison-forte. Son aspect a peu changé depuis lors. Entre les arbres apparaissent la chapelle et les dépendances qui figurent déjà sur le panorama du XVII[e] siècle. Lorsque les Sacchetti créèrent au début du XVIII[e] la pinède qui aujourd'hui encore s'étend sur 2400 hectares, ils eurent soin de ménager autour de la villa un vaste espace circulaire non planté, comme un contre-feu, pour éviter les risques d'incendie.*







1-3 *Contrairement aux fresques de la galerie, celles de la chapelle située à l'intérieur de la villa, sont entièrement de la main de Pierre de Cortone. Chacune des compositions donne l'impression d'une baie ouverte sur d'immenses paysages de collines, de ciel et d'eau. Dans « La Vocation des Apôtres » (fig. 1 et 3) la barque et les figures des pêcheurs ne sont qu'un élément du premier plan. L'essentiel est le grand panorama de la mer et des nuages. « La rencontre du Christ et de la Samaritaine » se déroule devant une vallée verdoyante qui se perd dans la brume à l'horizon.*
4 *Au-dessus de l'autel, Pierre de Cortone a peint « l'Adoration des Bergers » entre « La Fuite en Égypte » et « L'Apparition du Christ à Madeleine », tandis que les compositions du plafond, encadrées de rinceaux, évoquent les différents épisodes de la création du monde.*

élever l'église circulaire Santa-Maria dell'Assunzione dans la même localité, dresser sur un éléphant l'obélisque de la Minerve et pour finir, lui commande son tombeau. En 1656, il fait compléter par Pierre de Cortone la façade de Santa-Maria-della-Pace, particulièrement chère à sa famille depuis le temps d'Agostino « le Magnifique ».

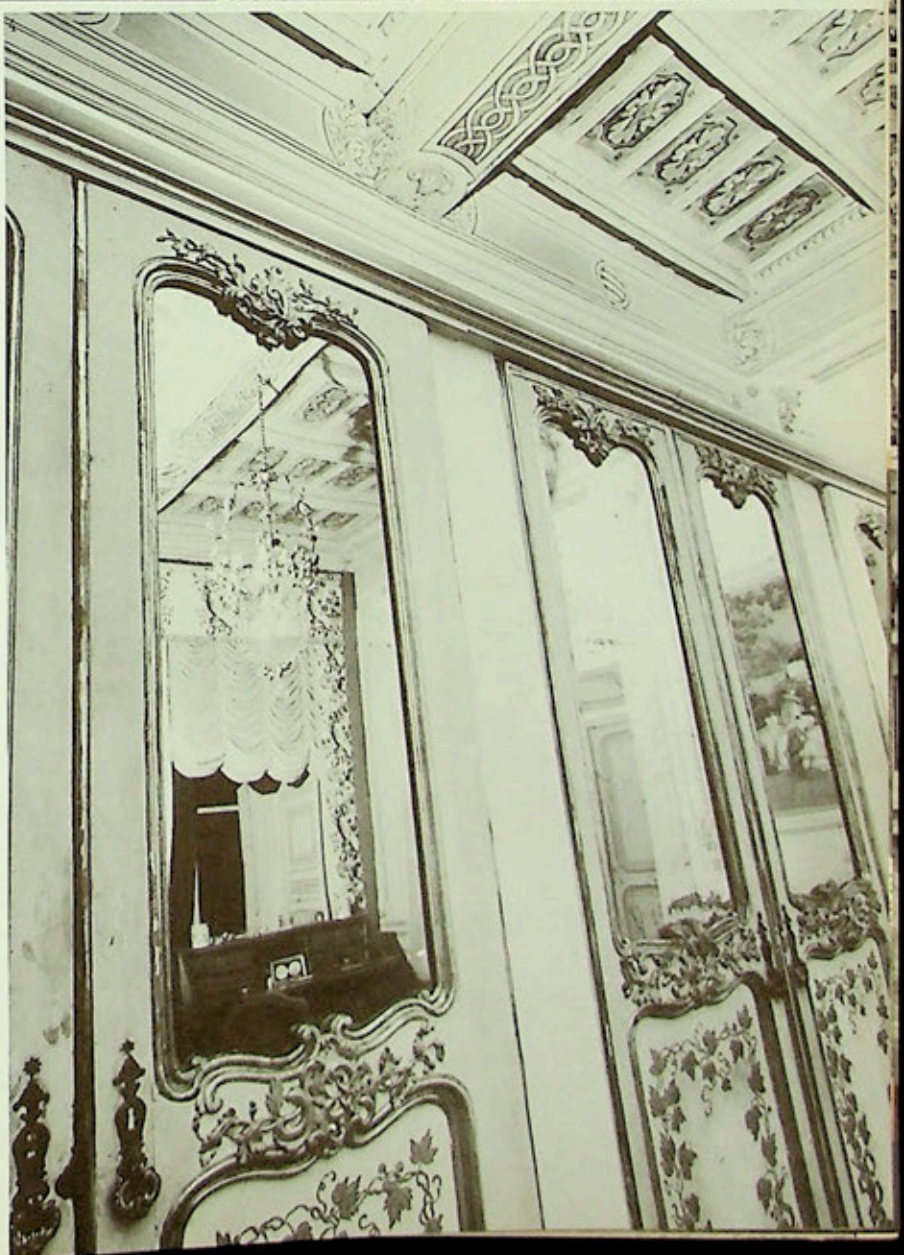
Les Chigi continuent à occuper une place éminente à la cour pontificale au XVIII^e siècle. Clément XI leur accorde la charge héréditaire de « Maréchal de l'Eglise et Gardien perpétuel du Conclave ». En 1755, ils achètent le domaine de Castel Fusano. Le cardinal Flavio Chigi ramène de Paris une équipe de menuisiers et d'ébénistes pour exécuter les meubles de la galerie, des chambres et des salons. Utilisé d'abord comme pavillon de chasse, le château est devenu par la suite la principale résidence de la famille. L'immense pinède, acquise par la Ville de Rome, est aujourd'hui une promenade publique. Elle entoure le parc, réduit à une trentaine d'hectares, au centre duquel se dresse, intact, « le château enchanté ».

1 *Pierre de Cortone, qui a conçu dans son ensemble le décor de la galerie, n'en a réalisé lui-même qu'une partie, notamment « Le Triomphe de Bacchus », « Le Triomphe de Cérès », « L'Offrande à Pomone » et les deux paysages placés au-dessus des portes. Andrea Sacchi est l'auteur du « Sacrifice à Pan » et des scènes de l'histoire de Romulus. Différents élèves travaillèrent aux autres compositions mythologiques, à celles qui représentent, entre les fenêtres, les Sept Merveilles du Monde, aux grisailles et aux figures de fleuves peintes sous les cartes géographiques (fig. 2), dues elles-mêmes sans doute à un spécialiste de ce genre de décor. Les sièges répartis tout au long de la galerie ont été exécutés par des artisans que le cardinal Flavio Chigi ramena de France en 1755.*

2 *Devant une carte de la Sicile et une allégorie de la fontaine Aréthuse, un buste du pape Alexandre VII, (le cardinal Fabio Chigi succéda à Innocent X en 1655 cent ans avant l'acquisition de la villa par ses arrière-neveux) dont le pontificat fut marqué par la crise du Jansénisme en France. Comme son ancêtre, le fameux banquier Agostino Chigi, qui fut l'ami de l'Arétin, de Bembo et de Raphaël, Alexandre VII protégea lui aussi les hommes de lettres et les artistes. Il accueillit à Rome la reine Christine de Suède après sa spectaculaire conversion, fonda la Bibliothèque Chigi (aujourd'hui au Vatican), rassembla d'importantes collections d'œuvres d'art et confia notamment au Bernin de nombreux travaux d'architecture et d'urbanisme.*

3 *Dans les salles du premier étage, le décor n'est pas peint à fresque mais sur des toiles marouflées aux plafonds. Celle qu'on aperçoit ici, « Le Sacrifice de Caïn et d'Abel », est l'œuvre de Pierre de Cortone de même que « La Création d'Adam et d'Eve » dans la pièce suivante. Sur le mur de droite, une vue de la villa.*

4 *Le boudoir de la princesse Chigi della Rovere a conservé un très beau plafond peint du XVI^e siècle. Sur les murs, des boiseries XVIII^e blanc et or.*

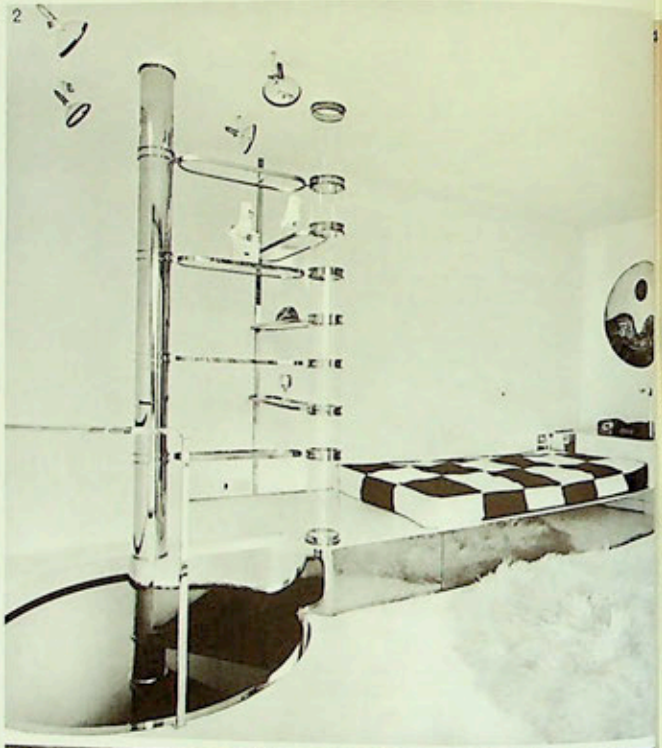


Trois étages sur les toits de Rome

Photos Marc Lavrillier

1

2



3

C'est dans un ancien atelier d'artiste, très haut de plafond, que l'architecte M. Facella Sensi a aménagé, sur trois niveaux, le pied-à-terre romain de M. Alberto Fabiani et de sa femme, Dona Simonetta Colona di Cesaro. De l'entrée, un escalier en spirale monte vers la chambre à coucher; un autre, à volée droite, descend dans le living-room. En collaboration avec Stefano Mantovani, qui appartient comme lui à l'équipe du Studio G. S., l'architecte a réalisé une installation spacieuse et sobre, grâce à l'utilisation judicieuse de l'espace et au choix des matériaux employés, les mêmes pour les éléments d'architecture et pour les meubles: acier inoxydable, verre, perspex et bois laqué rouge.

1-2 *L'Escalier montant de l'entrée vers la chambre et la terrasse est une spirale d'acier inoxydable dont le prolongement forme dans la pièce une étagère à tablette de verre. Un bandeau d'acier inoxydable forme coffrage sous le lit. Celui-ci est recouvert d'un tissu à carreaux noir et blanc. Le sol et les murs sont blancs.* **3-4** *Dans la salle de séjour, où l'on accède depuis l'entrée par un escalier droit en acier, les murs sont laqués beige et soulignés de baguettes d'acier chromé. Une moquette brune couvre le sol (Sipea). Le lit, recouvert d'une peau de cheval imprimée de pois noirs, n'est pas attenant à la paroi. Celle-ci est constituée, dans cette partie de la pièce, par des panneaux de bois laqué rouge fermant une série de placards. Près du sofa, en face du lit, une étagère à deux plateaux, en acier et verre, dessinée par Stefano Mantovani, qui a créé également la table basse à plateau de laque rouge. (Distribuées par G. S.) Au-dessus du sofa, un tableau d'Alberto Fabiani.*

Vue sur le Colisée

De sa fenêtre, un esthète regarde le Colisée. C'est ainsi que l'on pourrait définir le spectacle que Massimo Gargia peut contempler tous les jours, et s'il le veut toutes les nuits, simplement en jetant un coup d'œil d'une de ses fenêtres qui donnent toutes sur le Colisée. Massimo Gargia est Napolitain, mais son esthétisme élégant s'inspire plus de Rome que de sa ville natale. Situé dans une maison Empire, son appartement a été décoré par l'architecte Tomaso Buzzi. Des objets d'art évoquant des formes antiques y sont disposés sur des meubles napolitains du XVIII^e siècle. L'ensemble fait penser à une suite de loges d'avant-scène d'où l'on peut suivre sans perdre un seul détail, les allées et venues des Romains autour du Colisée.

1 *Au fond de cette chambre, une glace teintée reflète la fenêtre et la vue du Colisée. Les meubles, très légers et fins sont napolitains du XVIII^e siècle. On aperçoit dans le fond, un petit bureau en marqueterie surmonté d'une gouache de l'école napolitaine et, au premier plan, un canapé en bois peint en blanc et argent bruni. A gauche, dans le passage qui relie la chambre au salon, des portes également en glace multiplient les reflets.*
2 *Le lit de la seconde chambre, tendu de faille bleue, est placé en oblique devant un paravent de papier peint 1830. L'ambiance lumineuse de la pièce est créée par deux spots (G.S.) et par une lampe de Gabriela Crespi. A gauche, une obélisque en acier poli.*
3 *La fenêtre a été agrandie dans l'épaisseur des murs extérieurs, pour permettre de créer cette grotte-mirador qui encadre la vue du Colisée. La table et les bancs de la terrasse sont en travertin. A droite, sur les étagères tendues de papier marbré, une collection de minerais et de coquillages. Les gravures représentent des échantillons de pierre et de lave recueillis par Lord Hamilton dans le cratère du Vésuve. A gauche, des oiseaux faits d'œufs d'autruche, à monture de cristal et d'argent créés par Gabriela Crespi.*

4 *Dans la chambre aux meubles napolitains du XVIII^e siècle, les portes en pan coupé qui encadrent la glace ont été tendues de papier peint Louis XVI. Sur le bureau, une autruche de Gabriela Crespi et une terre cuite italienne du XVIII^e représentant Hercule et le lion de Nemée.*
5 *Dans la petite chambre d'amis, un grand lit Empire à baldaquin napolitain en faille bleue occupe presque tout l'espace. Les rideaux s'ouvrent sur un panneau de papier peint en grisaille représentant l'Amour et Psyché.*
6 *Face au lit, dans la même chambre, un encadrement de cheminée en bois doré Empire. Au fond, à droite, une porte conduit à un petit cabinet de toilette et on a ingénieusement trouvé une place pour la baignoire-sabot dans le coffrage sous la fenêtre de la chambre.*

7 *Les murs du salon et la moquette sont d'un bleu turquoise très soutenu. Les dessus de portes et de bibliothèques sont des panneaux peints du XIX^e^. Des lampes à pied d'argent (Gabriela Crespi) sur des cubes en perspex noir encadrent le canapé. Sur la table de bois laqué noir, deux pyramides en marbre et une tête romaine en pierre. Dans la niche un tableau de Baldini en feuilles de métal.* **8** *Ici encore le Colisée apparaît à la fenêtre du salon; deux médaillons en marbre, représentant des empereurs romains, ornent l'embrasure.* **9** *Le salon tout entier se reflète dans les portes en glace qui donnent accès aux chambres.*

les sièges de

zanotta

fauteuil sacco — trois kilos cinq cents — version vinyl 8 coloris — et version cuir

Guérard Publicité - Photo J.-L. Goigoux

galerie

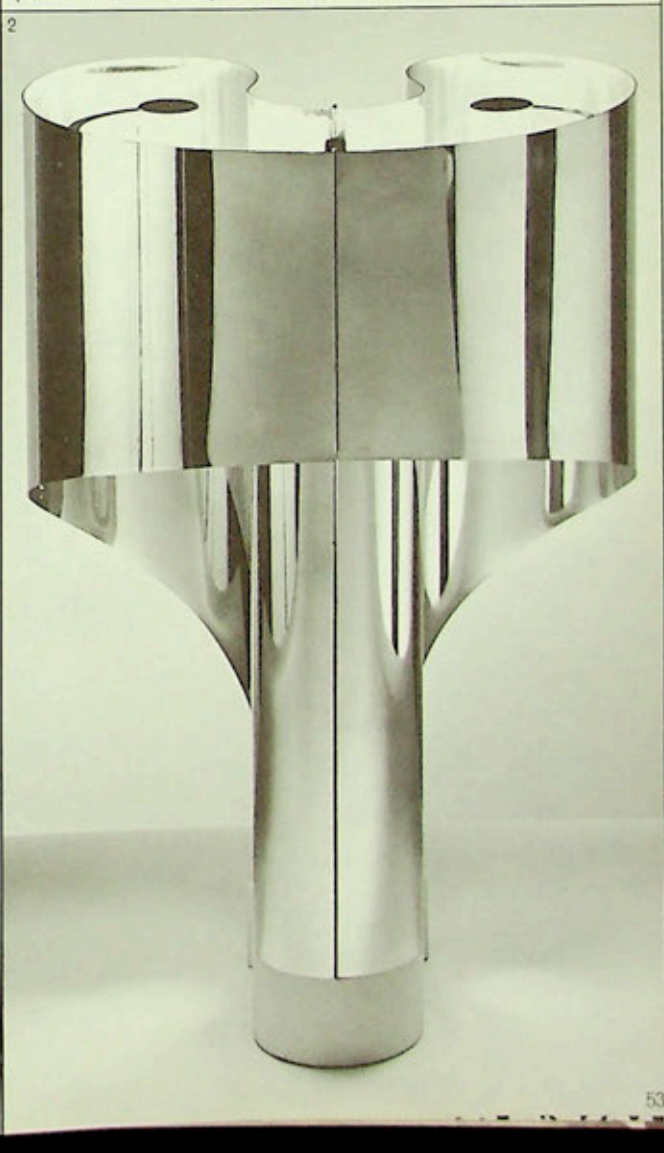
péquignot

montparnasse

23, avenue du maine - Paris 15e - Tél. Lit. 41.11

IDEES ITALIENNES

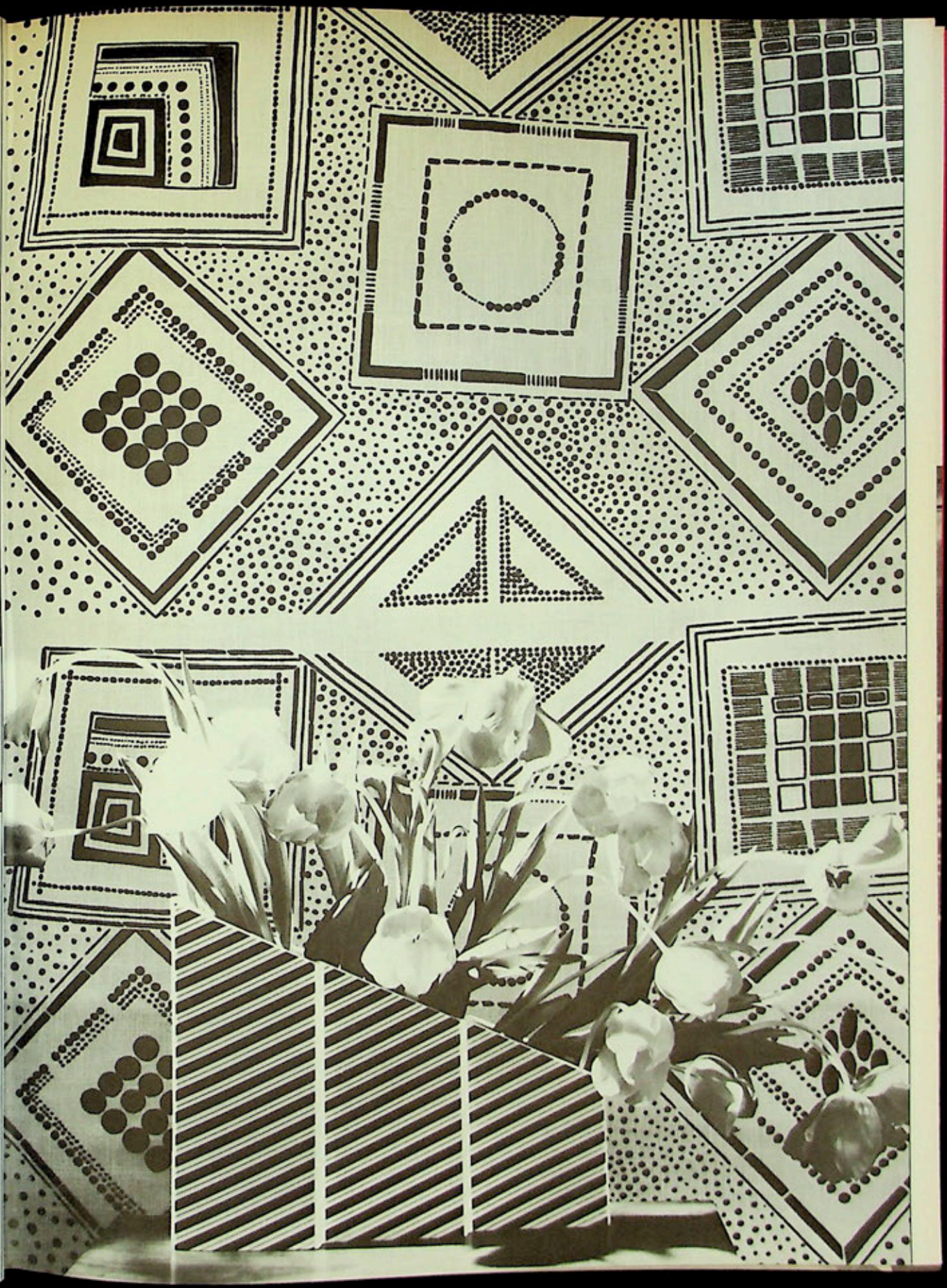
1 « Mezza Chimera », luminaire en plexiglas de Vico Magistretti, édité par Artemide. Hauteur: 77 cm. Diffusion France: Mobiler International.
2 Lampe de table à trois ampoules, créée par les architectes C. Corsini et G. Wistermann, pour Stilnovo. Elle est en aluminium poli sur un socle laqué blanc. Diffusion Paris: Forma.



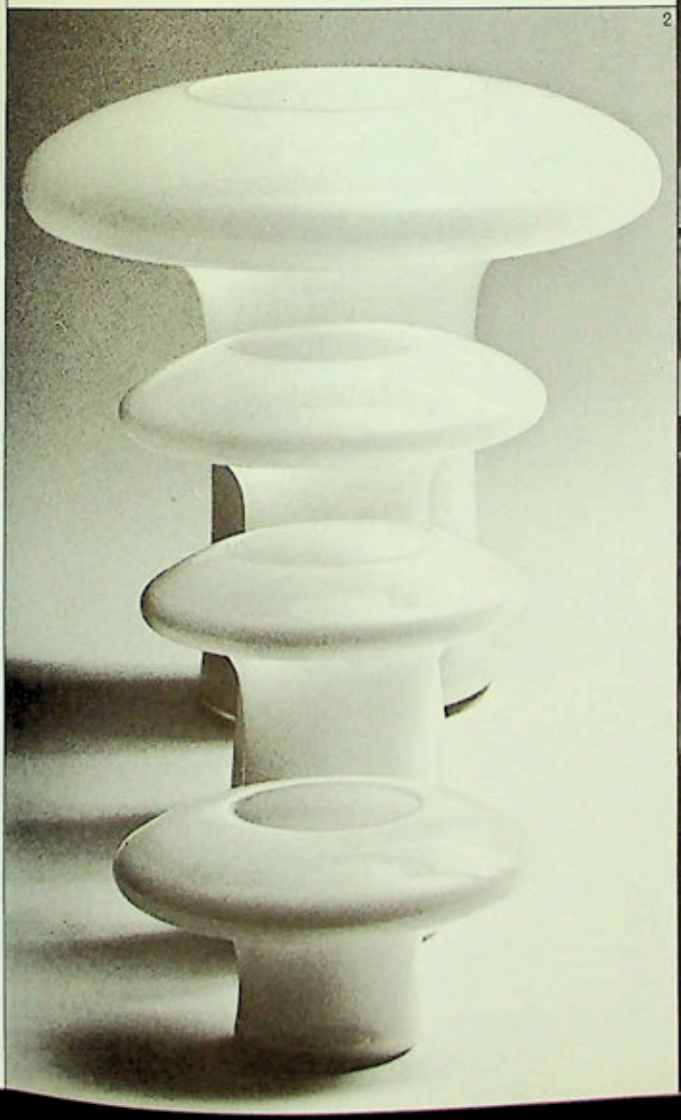
1

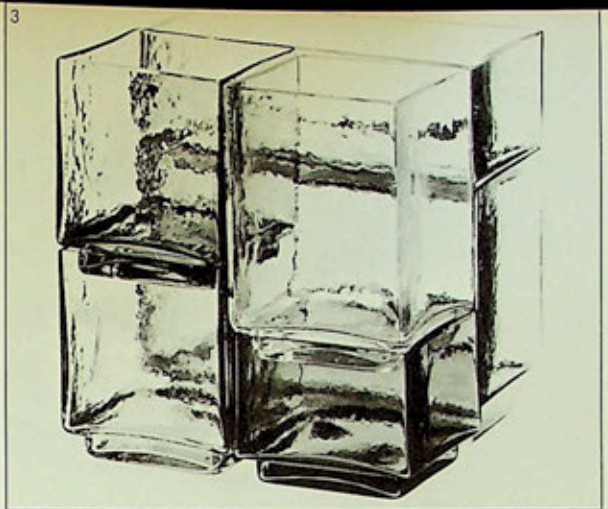
1 Angelo Mangiarotti a dessiné pour Lema ces éléments juxtaposables qui peuvent être utilisés aussi bien dans une chambre (notre photo) que dans une entrée, un bureau, une salle de séjour. Les panneaux sont en bois laqué, les structures en bois naturel massif.
2 Le divan « San Martino » de Carla Venosta (édité par Full) est fait de coussins de cuir amovibles qui permettent des arrangements variables en hauteur et en largeur.
3 Sur un tissu en lin naturel de Fede Cheti, un vase en céramique émaillée, créé par les Designers Associés (Cedit). Diffusion Paris: Distrimex.

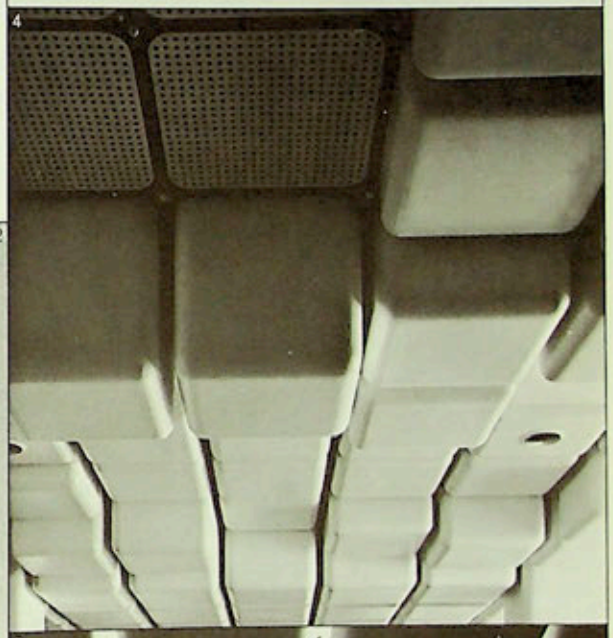
2

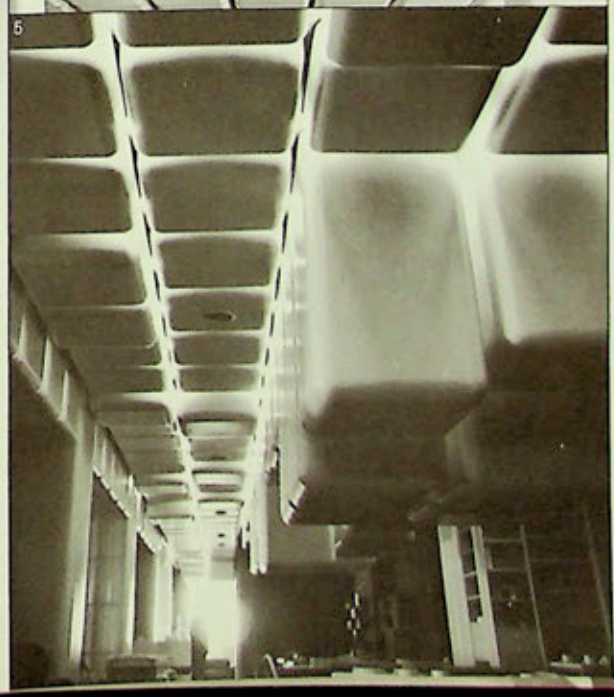


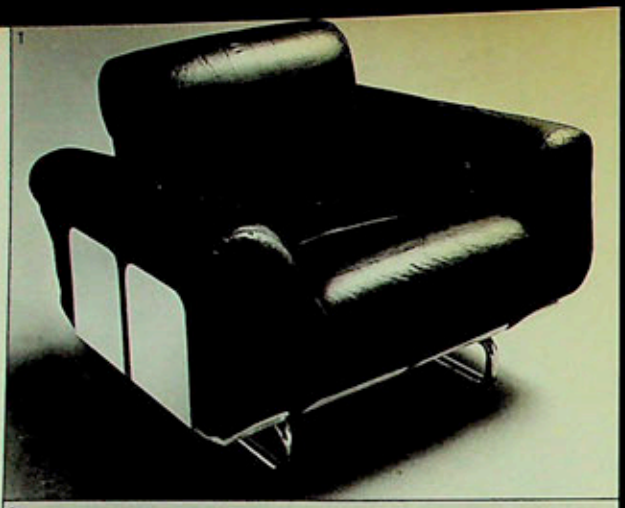
1 Fauteuil « Maia », dessiné par Franco Fraschnini, édité par Driade. La structure monobloc est en polyuréthane expansé sur un socle de bois à finitions métalliques ou plastiques. Garniture de tissu ou de cuir. Diamètre: 80 cm, hauteur: 64 cm.
2 Création récente d'Angelo Mangiarotti, une série de vases-champignons en verre teinté ou opale.
3 Parmi les éléments de « l'environnement Pierre Cardin », réalisés par Venini, une série de coupes et vide-poches en verre teinté ou blanc.
4-5 Pour les nouvelles salles d'exposition de Brambilla à Milan, Angelo Mangiarotti a conçu un système de volumes suspendus de différentes hauteurs qui permet d'organiser et de rythmer l'espace en fonction des meubles et des objets à présenter. L'éclairage, inséré entre les blocs, crée des effets lumineux qui contribuent également à la mise en valeur de chacun des éléments exposés.

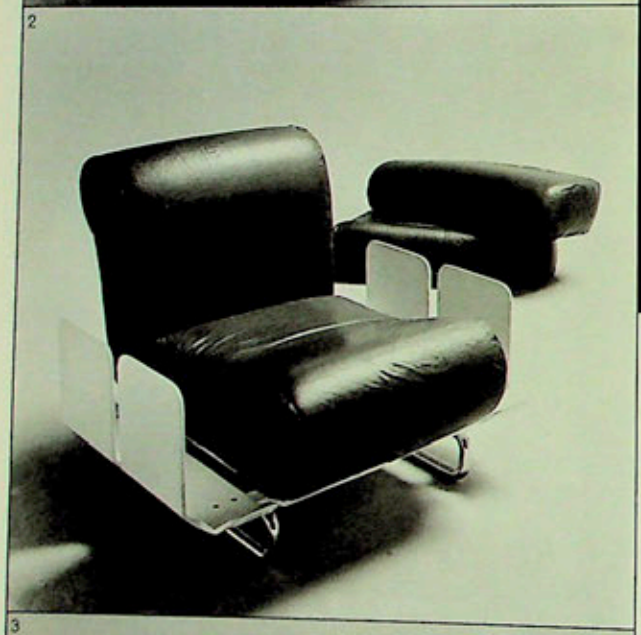

2

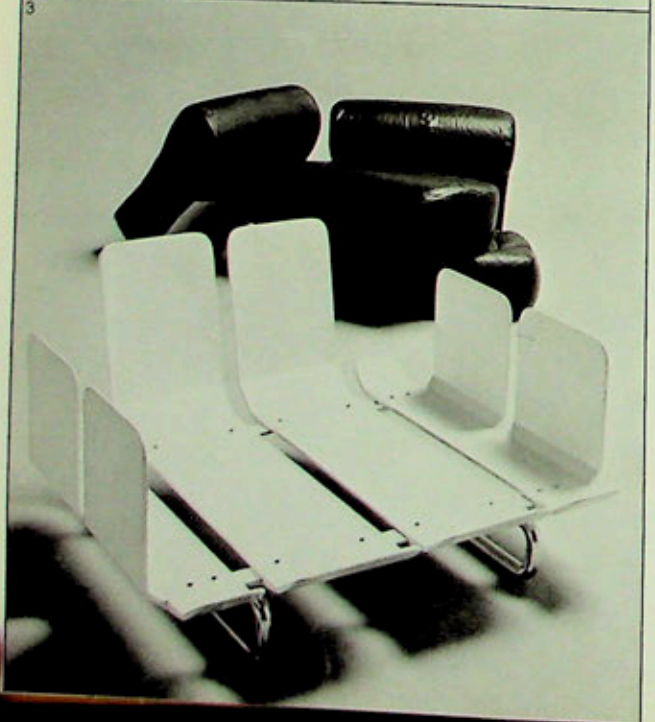

3

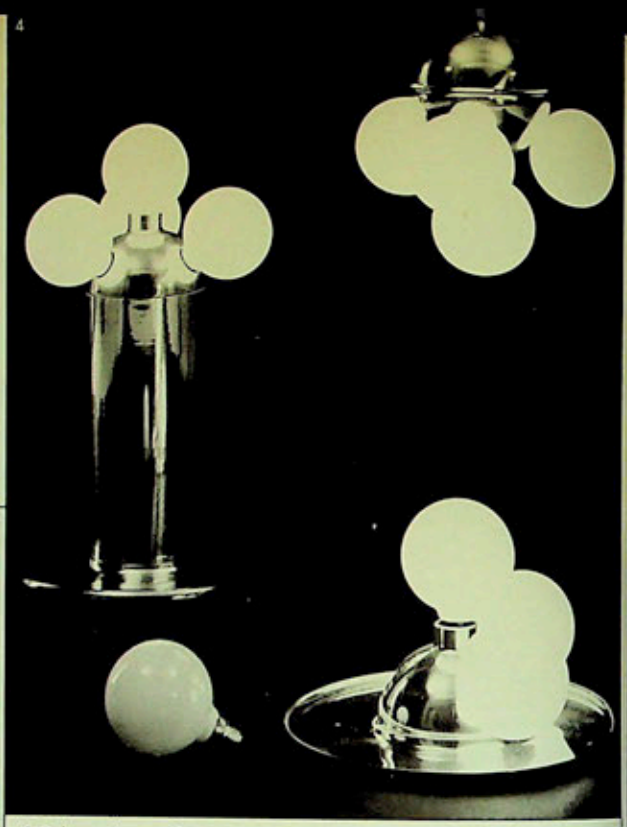

4


5









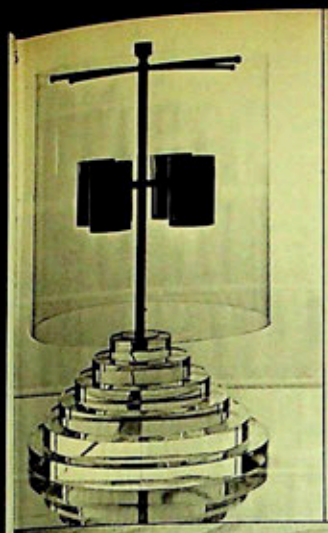
1-3 Le salon « Senzafine » — fauteuils et divan — créé par l'architecte Eleonore Peduzzi Riva pour Zanotta, joint à un grand confort, grâce à la souplesse des coussins, l'avantage de pouvoir être aisément nettoyé, la garniture étant amovible. Il offre en outre la possibilité de modifier l'aspect même de la pièce où ils sont utilisés: en effet, les poches latérales des coussins permettent de les enfiler sur le dossier et les accoudoirs dont la structure devient ainsi invisible. Celle-ci peut au contraire être laissée apparente si on veut associer les sièges à d'autres éléments laqués. Diffusion France: Galerie Péquignot.

4 Dessinées par Claudio Salocchi et éditées par Lumenform, les lampes de la série « Biggia » (Globolux) utilisent les mêmes éléments sphériques sur des montures de formes et de hauteurs différentes.

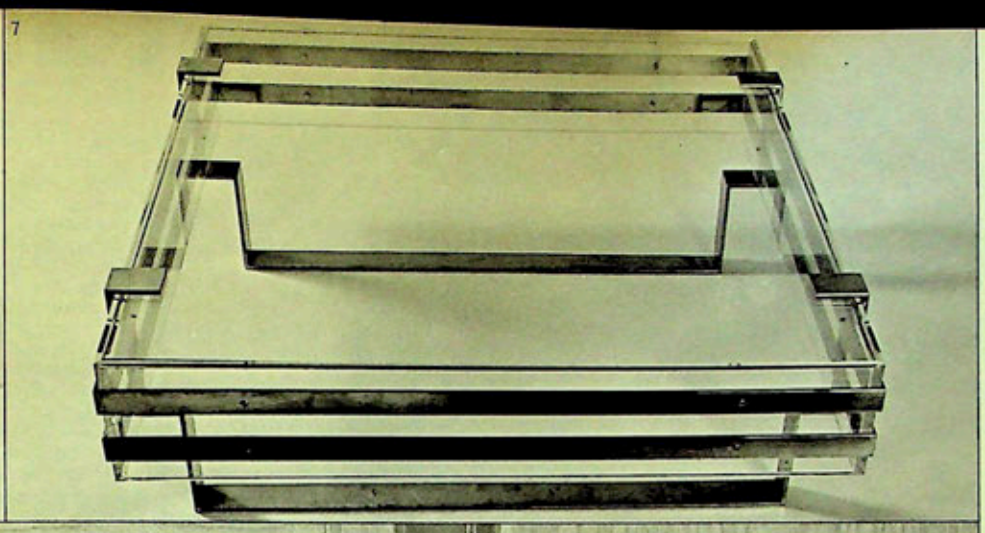
5 Lampe cylindrique de Stefano Mantovani, éditées par G.S. Le pied pyramidal et l'abat-jour sont en perspex transparent, le spot et la barre de soutien en acier.

6 Cette table basse carrée (1 m x 1 m) est faite d'un plateau de verre posé sur un piètement en acier et perspex. Dessinée par Stefano Mantovani, elle est éditée par G.S.

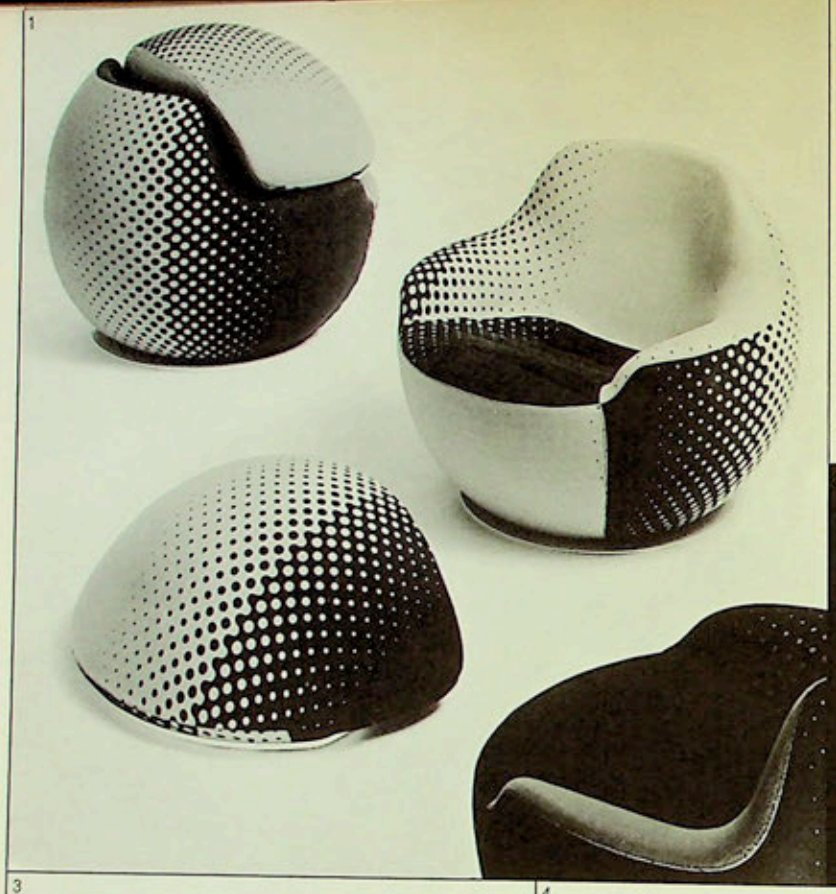
7 « Eco », série d'éléments juxtaposables et superposables avec vanteaux et tiroirs modulaires à disposer librement. Ils sont réalisés en frêne ou laqués blanc. Poignées en acier satiné à bandes bleues ou jaunes. C'est une création de Gae Aulenti pour Trisettanta.

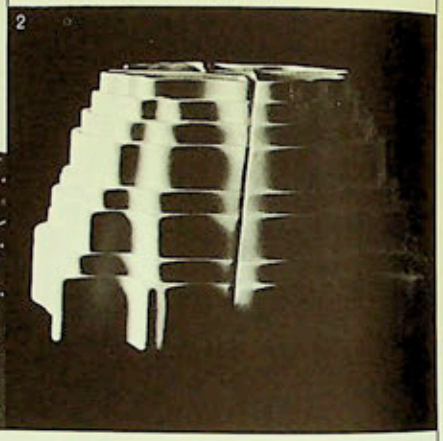


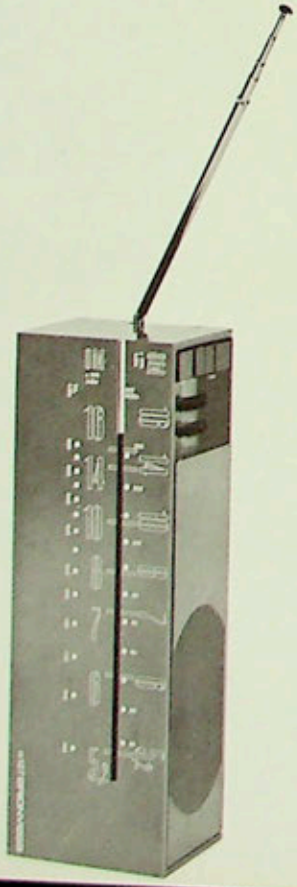
7

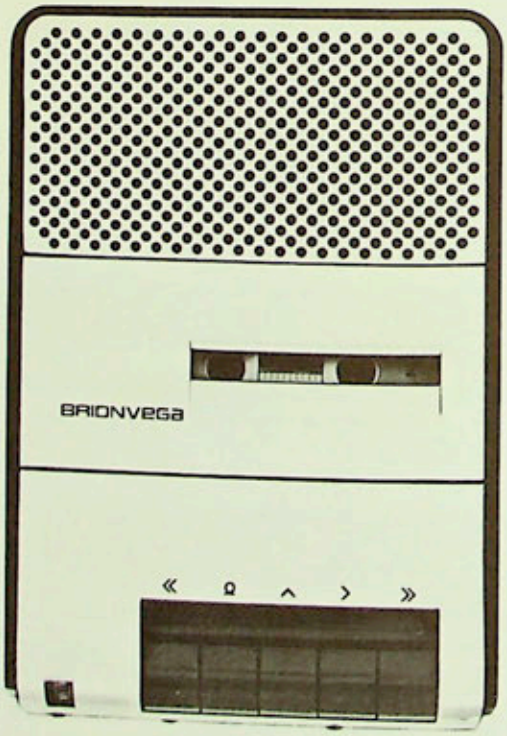


1 « Palla », fauteuil en polyuréthane dessiné par Claudio Salocchi. Production Sormaini. 2 Coupe en céramique émaillée, formée de 4 parties, « Les Collines », créée par Sergio Asti. Production Gabbianelli. 3 et 4 Transistor et magnétophone à cassette RM 305 de Brionvega. Distribués en France par Distrimex. 5 Pots empilables, en céramique émaillée, de Sergio Asti. Edités par Cedit. Distribués en France par Distrimex. 6 L'un des carrés de soie imprimée, dessinés par Emilio Pucci, qui furent exposés à New York en octobre dernier, en même temps que les sculptures et les tapis récemment créés par le couturier et designer florentin. 7 Ce siège en polyuréthane expansé, créé par Gaetano Pesce (éditeur C & B), est livré sous forme de petit disque extra-plat. Sorti de son enveloppe, ce siège mis sous vide se transforme définitivement en quelques secondes. Diffusé par Formes Nouvelles.



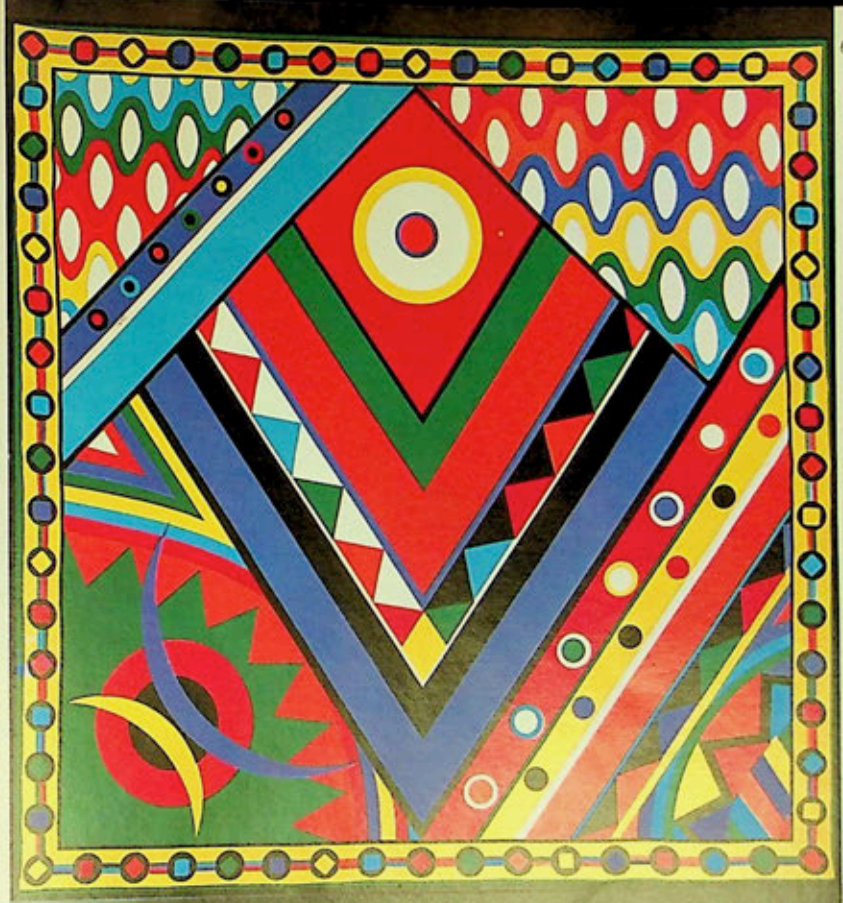




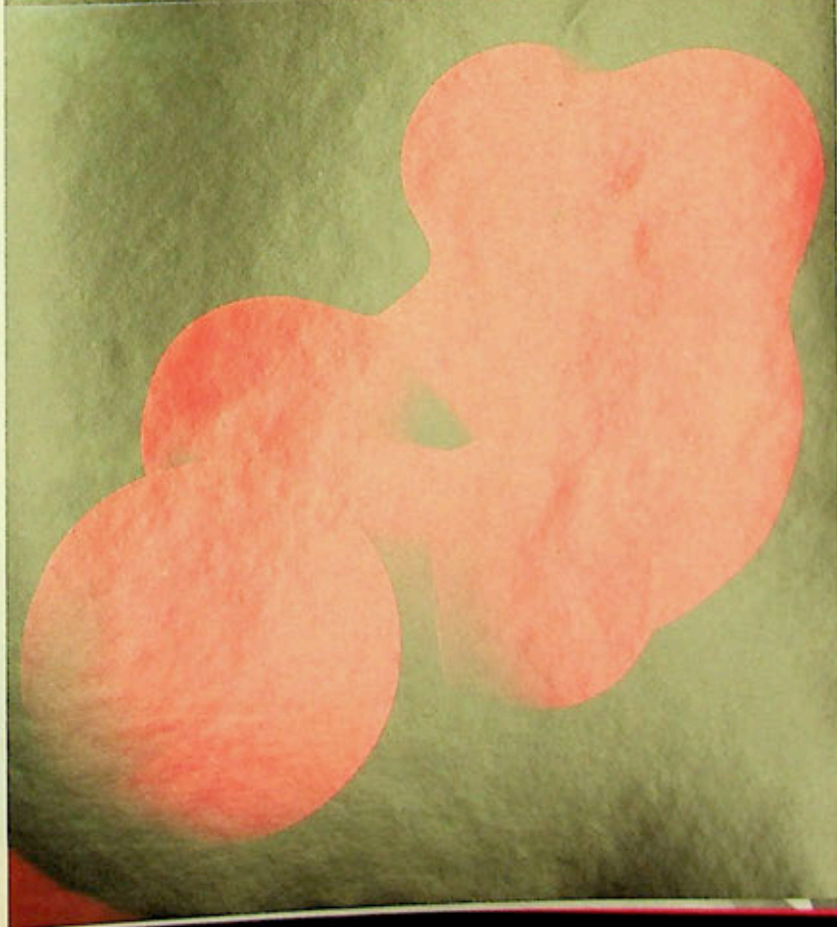


5

6



7



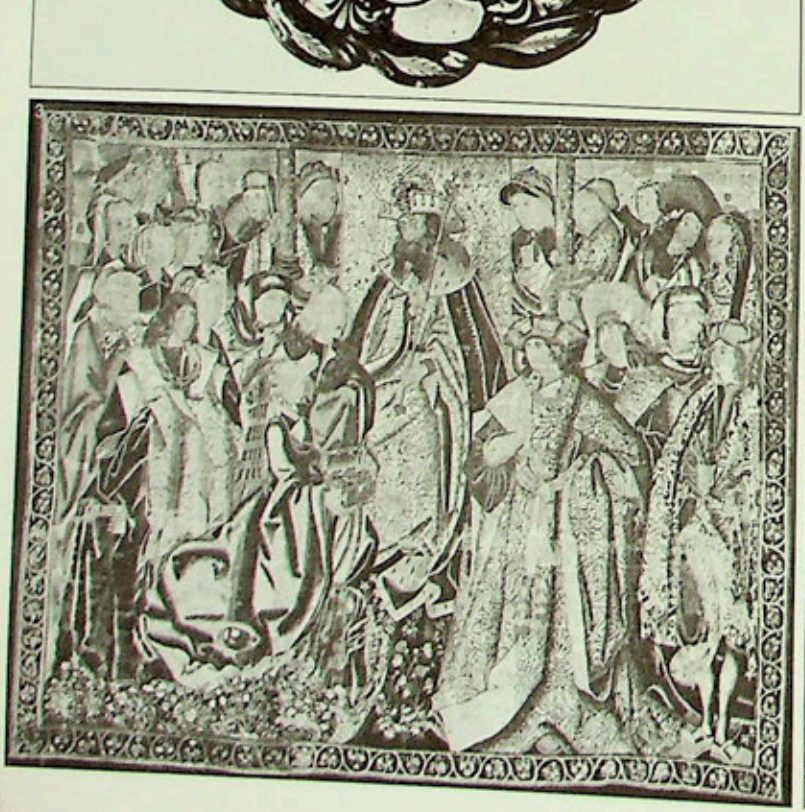
PHOTOS MARC LAVRILLIER

PARLY 2
La boutique feu d'artifice de Dior

L'architecte italienne Gae Aulenti a renouvelé ici, de façon très personnelle, la conception traditionnelle de la boutique: dans le kaléïdoscope du vaste centre commercial qui est l'une des attractions de Parly II, elle a créé un « paysage poétique » où les gens et les choses s'intègrent spontanément à la structure d'ensemble, et dont l'animation participe étroitement à la vie du shopping-center puisque l'espace est complètement ouvert sur le « mall ». La cloison latérale, entièrement recouverte de glaces, reflète ce « paysage » sans limite que le plafond, également en glace, réfléchit en sens inverse. Les éléments verticaux, en bois recouverts d'une lame d'acier inoxydable, constituent des nervures qui scandent le volume intérieur et délimitent les plans d'exposition recouverts de drap crème. Les robes et les objets peuvent aussi être disposés jusqu'au plafond tout en restant parfaitement visibles. Ces éléments verticaux établissent un rythme qui évite la confusion et le désordre d'une accumulation improvisée. La hauteur de la boutique a permis de ménager deux niveaux dont le plus élevé est réservé au rayon « hommes », qui se trouve ainsi en communication totale avec le reste de la boutique. Les couleurs sont les couleurs traditionnelles de la maison Dior: gris de l'acier, gris plus foncé de la moquette, blanc crème des plans d'exposition. L'éclairage, incorporé au plafond, comporte des éléments d'intensité différente, dont les uns projettent une lumière directe sur les plans d'exposition tandis que les autres répandent une lumière diffuse dans l'ensemble de la boutique.

PHOTOS MARC LAVRILLIER

Les parois et le plafond de glace multiplient le jeu des reflets et des accents lumineux que rythment les encadrements métalliques. Les tonalités sobres et raffinées de ce cadre — moquette gris foncé, tabourets garnis de cuir noir, tissu crème des plans d'exposition — mettent en valeur l'éclat des tissus, des vêtements, des objets exposés.

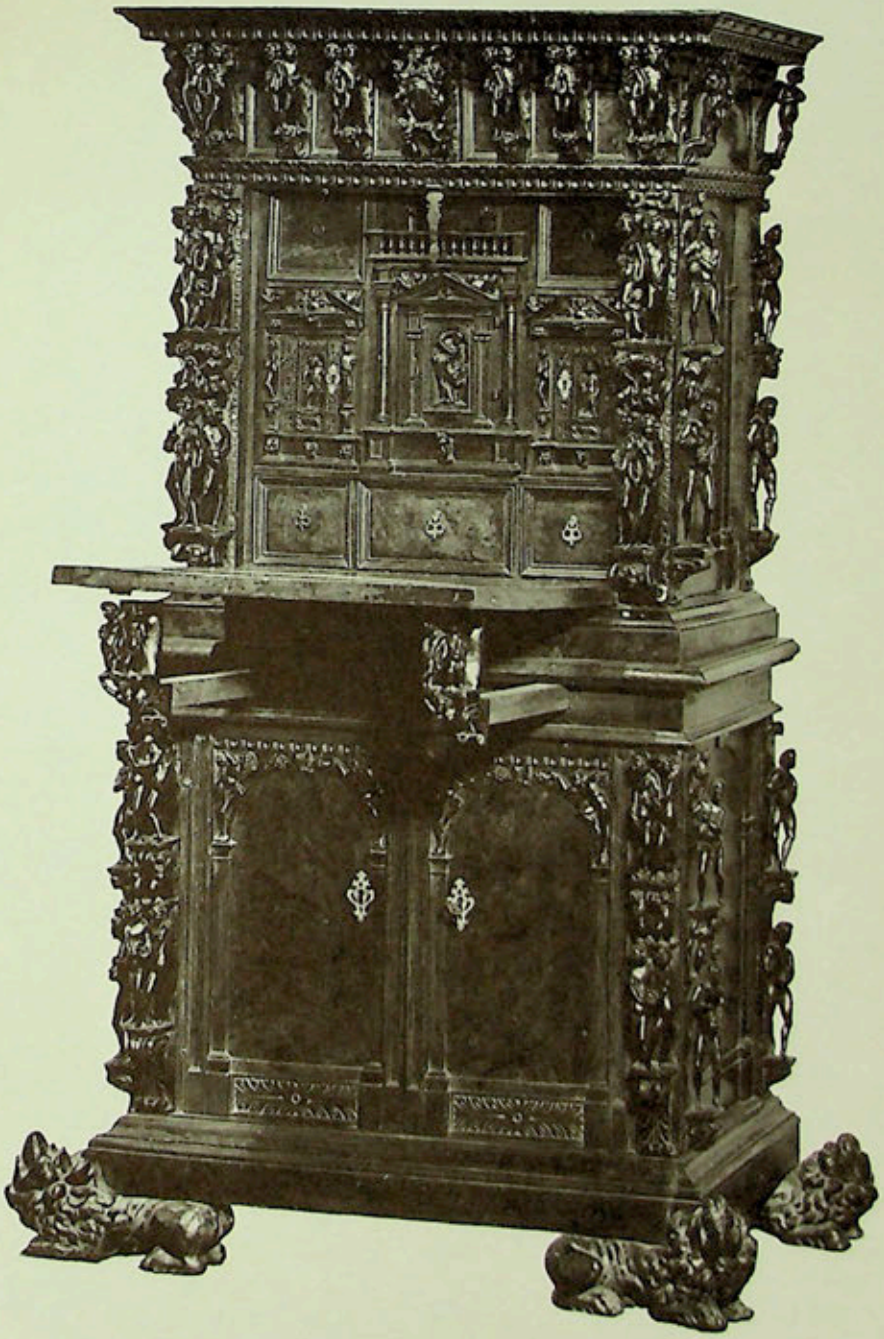


BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

1 Coupe à décor polychrome en céramique de Faenza. Vers 1540. Florence Taccani, via S. Spirito 24, Milan.
2 Giambattista Tiepolo: Dessin préparatoire pour la Pala d'Este. Neerman, via delle Belle Donne 14, Florence.
3 « Salomon et la reine de Saba ». Tapisserie flamande tissée de laine et de soie. Bruxelles, vers 1500-1510. 3 m 40 x 2 m 70. Galleria Luigi Bellini, Lungarno Soderini 5, Florence.
4 Luca Cambiaso: « Etude de figures ». Dessin à la plume et au lavis. 32,6 x 27,9 cm. Neerman, via delle Belle Donne 14, Florence.
5 Armoire gênoise en noyer. Première moitié du XVI[e] siècle. Ghezzi, Borgo San Jacopo 28/A Florence.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

5



DESTINATION : SPORTS D'HIVER !

A plus de 100 de moyenne,
le train brave les intempéries.
Il part et arrive à l'heure.
Pour les stations de sports d'hiver :

prenons le train! SNCF

Ph. J.-C. Dewolf - S.N.C.F. N° 33/68 SJ

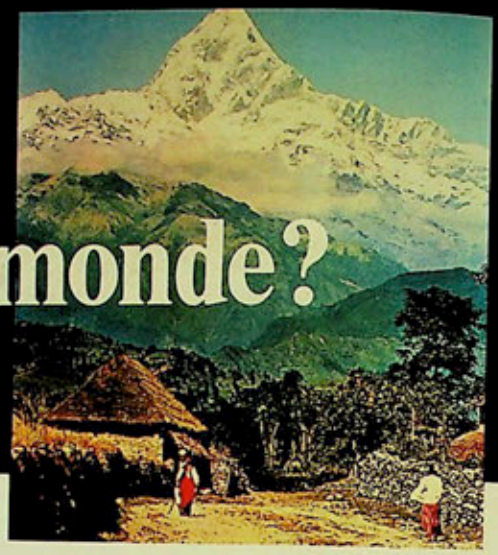
Artemide

Luminaires, mobilier
et objets pour la décoration

via Canova 8
20145 Milano - Italie
t. 314453 - 314556

La couleur des objets dans la maison

Dîner à deux au sommet du monde?



P.I.A. réalise votre rêve et vous dépose à Kathmandu, capitale du Népal, dans l'Himalaya...

...et cette croisière de l'amitié vous conduira aussi à Dacca et Karachi, Lahore, Peshawar et la célèbre passe de Khyber.

DACCA : (Pakistan Oriental) est l'une des plus anciennes villes de l'Orient, célèbre pour ses sept cents mosquées, chefs-d'œuvre d'un art exquis, témoins d'un passé glorieux.

KATHMANDU : Capitale himalayenne du Royaume du Népal. Située entre le Mont Everest et l'Annapurna, elle offre un spectacle extraordinaire. Vous aimerez son bazar bigarré, ses boutiques de vieux artisans qui savent travailler l'or, l'argent et le cuivre d'une façon incomparable. De vieux temples hindous et bouddhistes vous attendent : à quelques minutes de la ville vous êtes déjà dans la jungle ou sur les grands lacs.

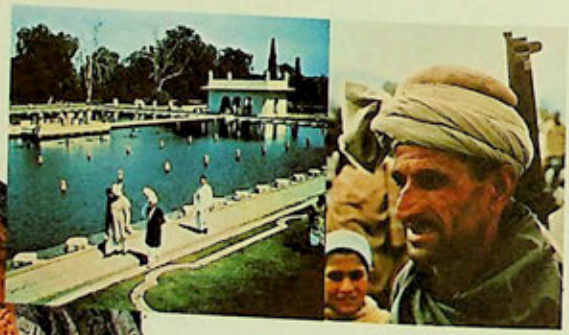
LAHORE : Le "Cœur du Pakistan", berceau de la culture et du savoir pendant de nombreux siècles. Les cavalcades des rois, les caprices des reines, les ambitions des princes ont toujours porté la marque de leur amour pour Lahore.

LA PASSE DE KHYBER : Elle est longue de trente-sept kilomètres et s'élève jusqu'à une altitude de 1200 mètres. Aujourd'hui, une ligne de chemin de fer, véritable merveille technique, d'une grande audace la traverse. Vous vous arrêterez au pittoresque Caravansérail de Khyber d'où vous pourrez contempler ses dangereux défilés.

KARACHI : (Pakistan Occidental) c'est la ville où hier et demain semblent vouloir se donner la main. Vous pourrez vous promener à dos de chameau mais, comme à Kathmandu et à Dacca, à la fin d'une étonnante journée, vous retrouverez le confort d'un hôtel de grande classe.

Volez vite vers ces pays millénaires que P.I.A. connaît si bien.

Ce magnifique voyage est réalisable suivant les conditions actuelles de réglementation de changes.



Pakistan, Népal, 17 jours : 4.995 frs.

Documentation gratuite sur demande à P.I.A. - Réf. N° 2133 PN
90, av. des Champs-Élysées - Paris 8e
Tél. : BAL 77.92 (4 lignes) - ELY 31.82 (2 lignes)

Nom

Adresse

Renseignez-vous aussi sur les autres croisières aériennes de P.I.A.

☐ PAKISTAN / INDE / NEPAL
☐ PAKISTAN / CACHEMIRE AFGHANISTAN

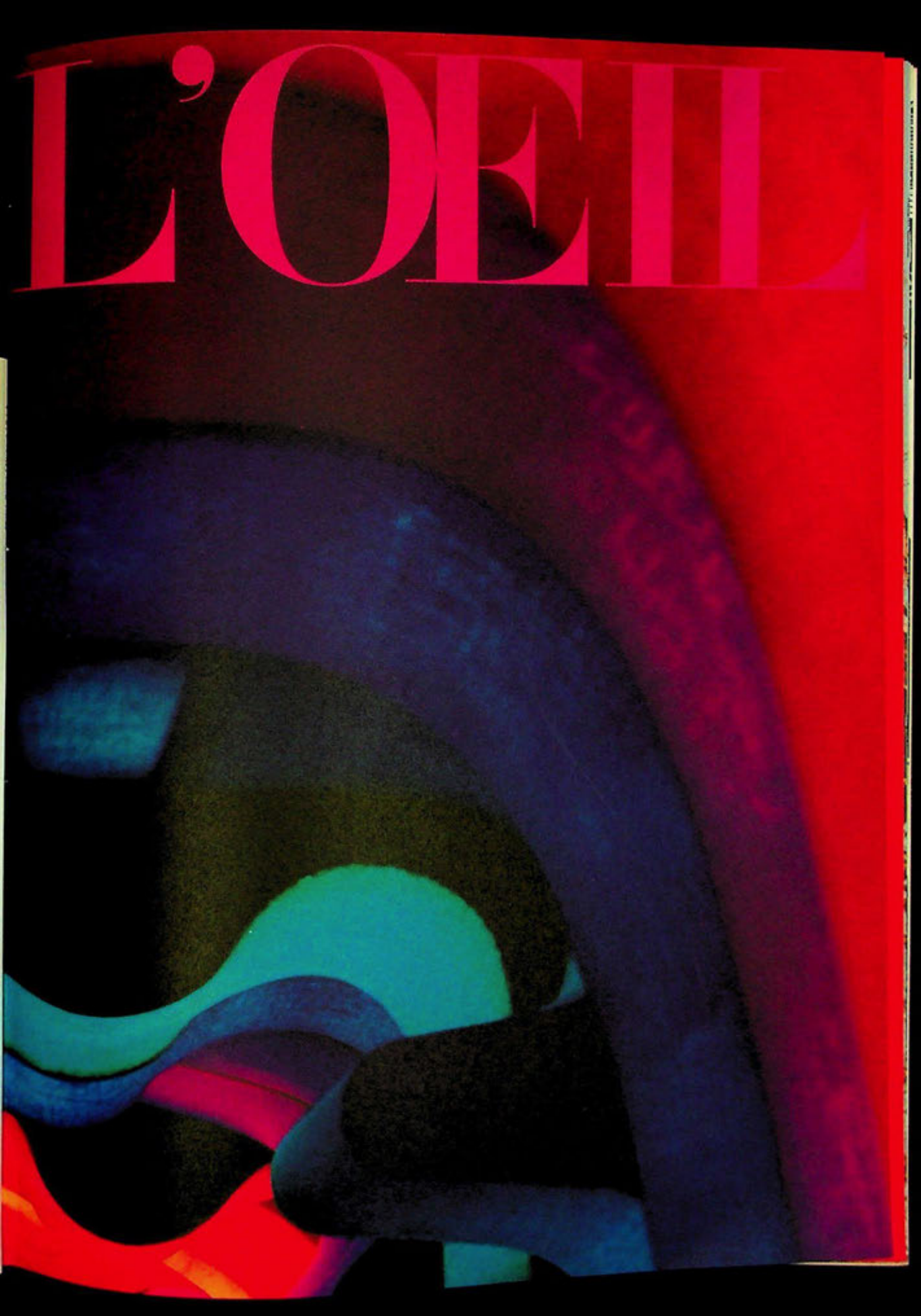
PIA

Consultez votre Agence de voyages habituelle ou

PAKISTAN INTERNATIONAL AIRLINES

PARIS - 152, av. des Champs-Élysées - Tél. : BAL 77 92 - ELY 31-82
BRUXELLES - 22, rue Ravenstein - Tél. : 02/11 57 77

L'OEIL



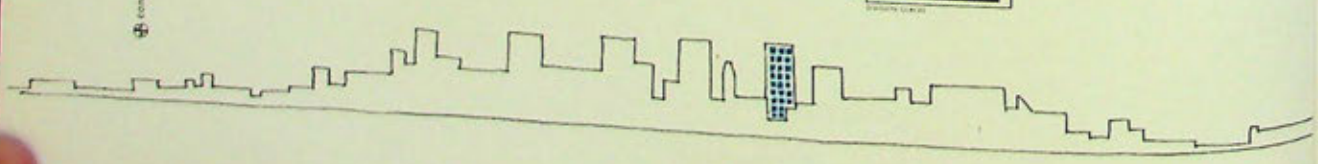
un nouvel horizon
pour l'architecture l'immeuble habillé de glaces PARSOL,
même de loin, même noyé dans la masse
de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.
Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur.
PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.
Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une
climatisation plus efficace, moins onéreuse.
Glace anti-éblouissante, PARSOL assure
un agréable confort visuel.

glaces PARSOL

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur-seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08

SAINT-GOBAIN

conception atelier chaufgnez - G 112



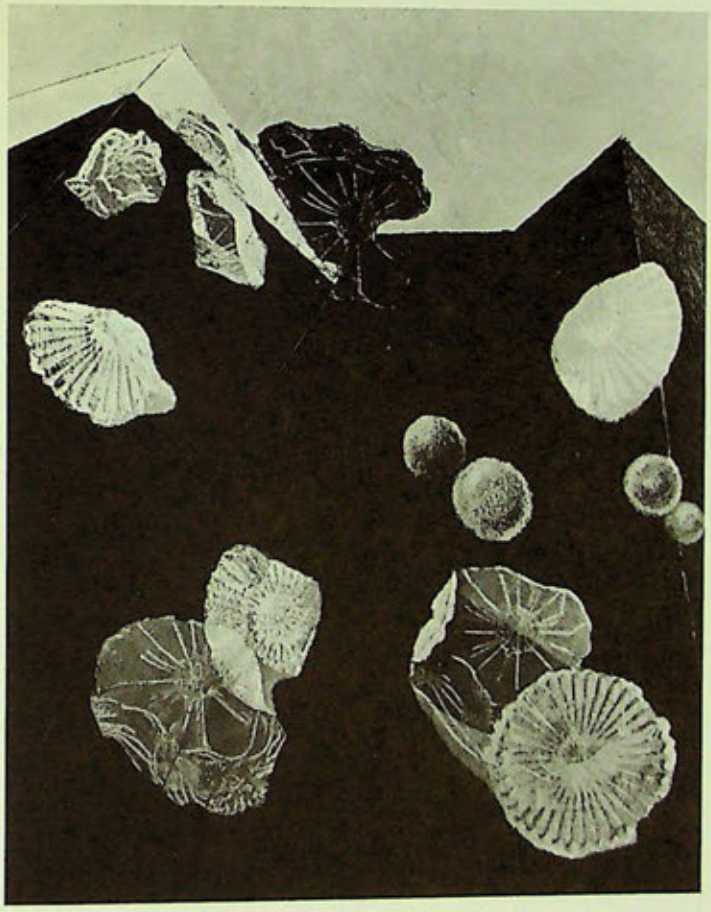
Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

VENTE PALAIS GALLIÉRA

Le mardi 3 mars 1970 à 21 h.

COLLECTION L.P.H.

Œuvres de Fautrier, Atlan, Hartung, Hundertwasser,
Mathieu, Matta, Miró, Max Ernst, Picasso, Schneider



Max ERNST - Intérieur et paysage - 1934 - Toile 65 × 54

MM. DURAND-RUEL, DUBOURG, EBSTEIN, experts.

Mes Rheims & Laurin

Commissaires-Priseurs: 1, rue de Lille, Paris 7e - Tél. 222.61.90.

Représentation en Suisse: AUCTIONES S.A.
9, Dufourstrasse - CH 4000 BALE - Tél. 23 17 22

Représentation en Grande-Bretagne: 87 Regent Street, Bureau N° 24
LONDRES W1. Tel. 01.734 09.33

EXPOSITIONS: 6 bis rue des Sts-Pères, PARIS, du 23 au 27 février de 10 h. à 12 h. 30 - 14 h. à 18 h.
Palais Galliéra: Le 2 mars de 21 h. à 23 h., le 3 mars de 10 h. à 12 h. 30 et de 14 h. à 18 h.

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — FÉVRIER 1970 — Nº 182

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Commission d'Inventaire Bretagne: Fr. Dagorne: pages 2 à 4 et page 8 – Guy Arthur: page 7 – Daniel Samson: page 8 – 3^e groupe d'aviation légère de l'Armée de terre: page 4 – Jos Le Doaré: page 7 – Pierre Boissé: page 7 – Institut Géographique National: page 9 – Commission d'Inventaire Alsace: pages 9 à 11 – Stamm: pages 12 et 13 – Marc Lavrillier: pages 14 à 16, 19 à 25, 36, 37, 43, 46 ,51 et 67 – Inge Bartholomé: page 19 – J. Ressmann: pages 26 et 32 – J. G. Boss: pages 27 à 31 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 38 à 41 – Erwin Deppeler: page 58 – L. Schnakenburg: page 59 – N. et C. Heinrich: page 59 – Fossel: page 61

Photographies en couleurs
Schuster: page de couv., pages 64 et 65 – Jos Le Doaré: page 5 et 6 – Marc Lavrillier: pages 17, 18, 34, 35, 47 à 50, 56 et 69 – J. Ressmann: page 33 Will McBride-Agfa: p. 63 – R. Urhausen: p. 70

Notre couverture
Détail d'une structure conçue par Verner Panton pour Visiona 2, à la Foire de Cologne.

Notre prochain numéro
Après le tricentennaire de Rembrandt – Tapisseries du XVI^e siècle: « Les hommes sauvages » – Le « chef-d'œuvre inconnu » de Marcel Duchamp – Peintures et gravures de Pierre Courtin – L'Œil du Décorateur

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—) L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

La rédaction de ce numéro a été assurée par François Loyer

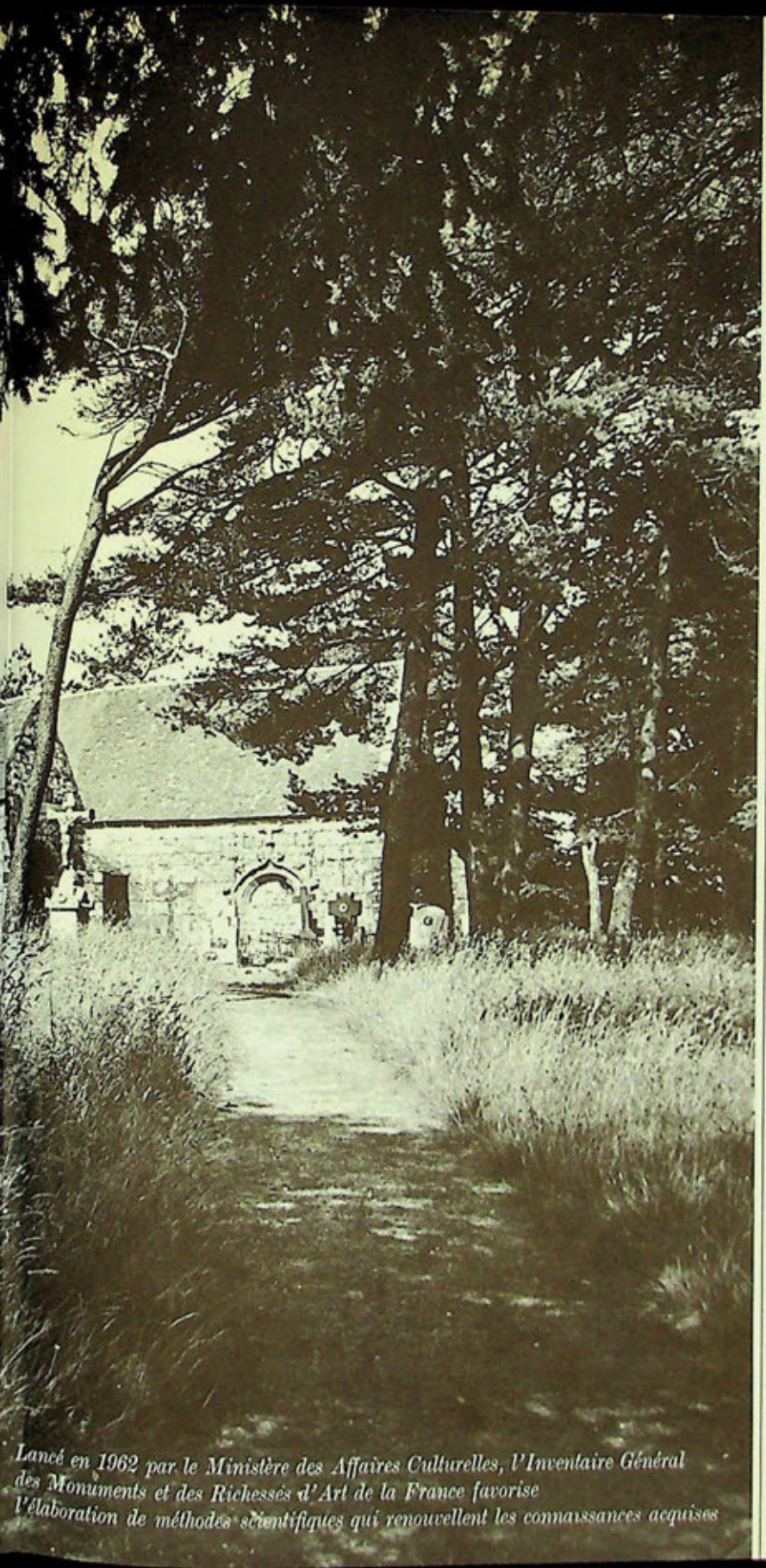
2 L'inventaire des monuments
14 Gottfried Böhm: un architecte-sculpteur
26 Une conception nouvelle du gratte-ciel: la Standard Bank de Johannesburg
34 A l'Hôpital Necker: un espace déterminé par la couleur
38 La dernière œuvre d'Edouard Albert, par Pierre Joly
42 Paris: la Porte d'Italie en chantier
46 Les premières stations du R.E.R.

L'Œil du Décorateur

51 Décors, formes et idées nouvelles en Allemagne

François Enger

L'Inventaire des Monuments



Lancé en 1962 par le Ministère des Affaires Culturelles, l'Inventaire Général des Monuments et des Richesses d'Art de la France favorise l'élaboration de méthodes scientifiques qui renouvellent les connaissances acquises

La nécessité d'un inventaire artistique est apparue en France depuis bien longtemps — l'idée était connexe de celle des « Monuments Historiques » — mais les tentatives de réalisation qui avaient été esquissées au siècle dernier ont toutes tourné court, aussi bien faute de moyens que faute d'un véritable enthousiasme.

Le « Comité des Arts et Monuments », fondé en 1837, avait en effet pour but initial l'inventaire des monuments en même temps que leur protection. Très tôt, les deux exigences de l'inventaire et de la protection se sont dissociées: le Comité des Arts donnait naissance à la Commission des Monuments Historiques et à celle des Travaux Historiques, celle-ci chargée plus précisément de l'étude des édifices et des œuvres d'art.

En 1858 était engagé le « Répertoire Archéologique des Départements », sous l'égide de la Commission des Travaux Historiques. Il donnait lieu à huit volumes de publications entre 1861 et 1888. L'optique de ce répertoire s'étant révélée trop étroite, en 1872 le Ministère de l'Instruction Publique, qui avait alors la charge des affaires culturelles, lançait un « Inventaire Général des Richesses d'Art de la France » dont la réalisation fut poursuivie de 1874 à 1910: les quatorze volumes de sa publication sont exclusivement consacrés à l'étude des édifices publics — et qui plus est, religieux — de la capitale, avec le mobilier qu'ils contiennent.

Parallèlement à ces deux initiatives d'Etat, des sociétés savantes de province entreprenaient des publications partielles, « répertoires archéologiques » et « statistiques monumentales » d'un intérêt surtout local.

Cette publication, dans son ensemble, restait toutefois entachée des défauts propres à l'archéologie du XIX^e^ siècle: d'une part, la méthode archéologique s'orientait presque exclusivement vers l'étude des « monuments types »; d'autre part, l'intérêt historique primait sur la connaissance visuelle. Remarquables sont souvent les publications locales inspirées par l'étude d'archives — en particulier, certains « repérages » à peu près exhaustifs des édifices et œuvres de quelque intérêt, commune par commune et canton par canton, mais d'habitude, on ne va pas plus loin que la fiche signalétique.

Les insuffisances de la publication historique du XIX^e^ siècle ont amené, au XX^e^ siècle, le développement de l'Inventaire proprement dit à travers toute l'Europe — dix-sept pays (Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, Hongrie, Grande-Bretagne, Irlande du Nord, Italie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie) s'y sont consacrés, les publications les plus remarquables étant celles entreprises par la Suisse, la Hollande ou l'Allemagne — ici, des initiatives locales plus que centenaires ont abouti à la publication de près de

Le jour où la dernière ardoise de son toit sera tombée, la chapelle du Butulet en Saint-Servais, canton de Callac (Côtes-du-Nord), dédiée en 1518, sera, comme sa voisine la chapelle du Lanniguan, condamnée à disparaître. Riche d'un mobilier ancien et varié, elle a été pillée en 1967. C'est le sort qui attend dans notre pays, faute de moyens de protection suffisants, la plupart des édifices anciens. Pourtant, peu avant le vol des œuvres que la chapelle renfermait, l'« Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France » — dont la Commission de Bretagne a été, avec celle d'Alsace, la première fondée — en a effectué la description: les statues sont photographiées, répertoriées, décrites. On a pu en mesurer l'importance et peut-être un jour en retrouvera-t-on trace. Peut-être aussi cette étude attirera-t-elle l'attention des organismes chargés de la protection ou, au moins, l'intérêt des collectivités locales: l'Inventaire, en effet, n'est pas une association de sauvegarde, c'est une entreprise chargée de l'étude des œuvres d'art et capable de mettre en lumière mille et mille d'entre elles restées inconnues (pour le seul canton de Carhaix-Plouguer, l'un des plus pauvres de Bretagne, l'Inventaire a retenu 350 monuments, les Monuments Historiques en connaissaient 12!).

cinq cents volumes d'inventaire, couvrant la plus grande partie du territoire national.

La plupart de ces entreprises n'ont connu un grand développement qu'en ce siècle, entre les années 1910 et 1940. Pendant ce temps, en France, Répertoire Archéologique et Inventaire des Richesses d'Art étaient au contraire abandonnés: la pensée française était une pensée historique, elle n'a pas su dépasser l'archéologie du XIX^e siècle, les bases de notre connaissance restant encore aujourd'hui des publications centenaires comme l'admirable « Topographie Historique du Vieux Paris », de Berty et Tisserand. Les publications modernes se caractérisent en effet par leur dispersion, leur individualisme marqué. L'absence d'un travail scientifique en profondeur a épuisé rapidement les ressources de l'histoire de l'art française, où la compilation a pris le pas sur la recherche: comment expliquer autrement la faible place qu'occupe la France dans l'histoire de l'art contemporaine?

Cette situation désastreuse a remis au premier plan la question d'un inventaire, dont la nécessité se faisait sentir dans deux domaines précis: d'un côté, les Monuments Historiques possédaient pour les édifices classés des dossiers d'une telle indigence qu'ils en étaient pitoyables — leur insuffisance provoquait et provoque encore d'ailleurs les plus graves erreurs lors des restaurations d'édifices; de l'autre côté, les grandes collections nationales étaient rarement ou mal inventoriées, l'urgence d'une mise en ordre se faisait sentir. Le développement récent du goût pour les antiquités, le tourisme, ainsi que des phénomènes comme la réforme liturgique de l'Eglise catholique, menaçant l'existence d'un mobilier religieux traditionnel, ont achevé de mettre la question à l'ordre du jour.

Comme toute chose dans notre pays, l'inventaire français a commencé petitement: l'idée en a été proposée par un groupe de travail de la Commission de l'Equipement culturel et du Patrimoine artistique, chargé sous la direction de Marcel Aubert de la préparation du IV^e plan, en 1962. La notion d'Inventaire était dans l'air, mais on ne savait absolument pas comment elle se concrétiserait. Quelques vagues

1 *Porte Sud de la chapelle Notre-Dame des Fleurs à Plouay, dans le Morbihan. L'encadrement de la porte, avec accolade et pinacles sommés de figurines, est courant en Bretagne jusqu'au XVII^e siècle — seule l'étude du profil des modénatures permet de préciser la datation. Regroupées par communes ou par cantons, les chapelles s'organisent en ensembles, géographiquement ou historiquement déterminés — à son premier rôle d'analyse, l'Inventaire doit ajouter l'exploitation des informations recueillies.*

2 *Le château du Coscro, en Lignol (Morbihan), avec son pavillon central en ressaut que coiffe un toit à l'impériale, est un bel exemple d'architecture du XVII^e siècle. A l'intérieur, l'escalier du corps central est aussi remarquable. Enfin, l'étude du bâtiment a permis de retrouver la trace d'anciens jardins à la française et d'un manège. Des photographies aériennes à basse altitude, effectuées par l'armée pour le compte de l'Inventaire, les ont fait apparaître nettement.*

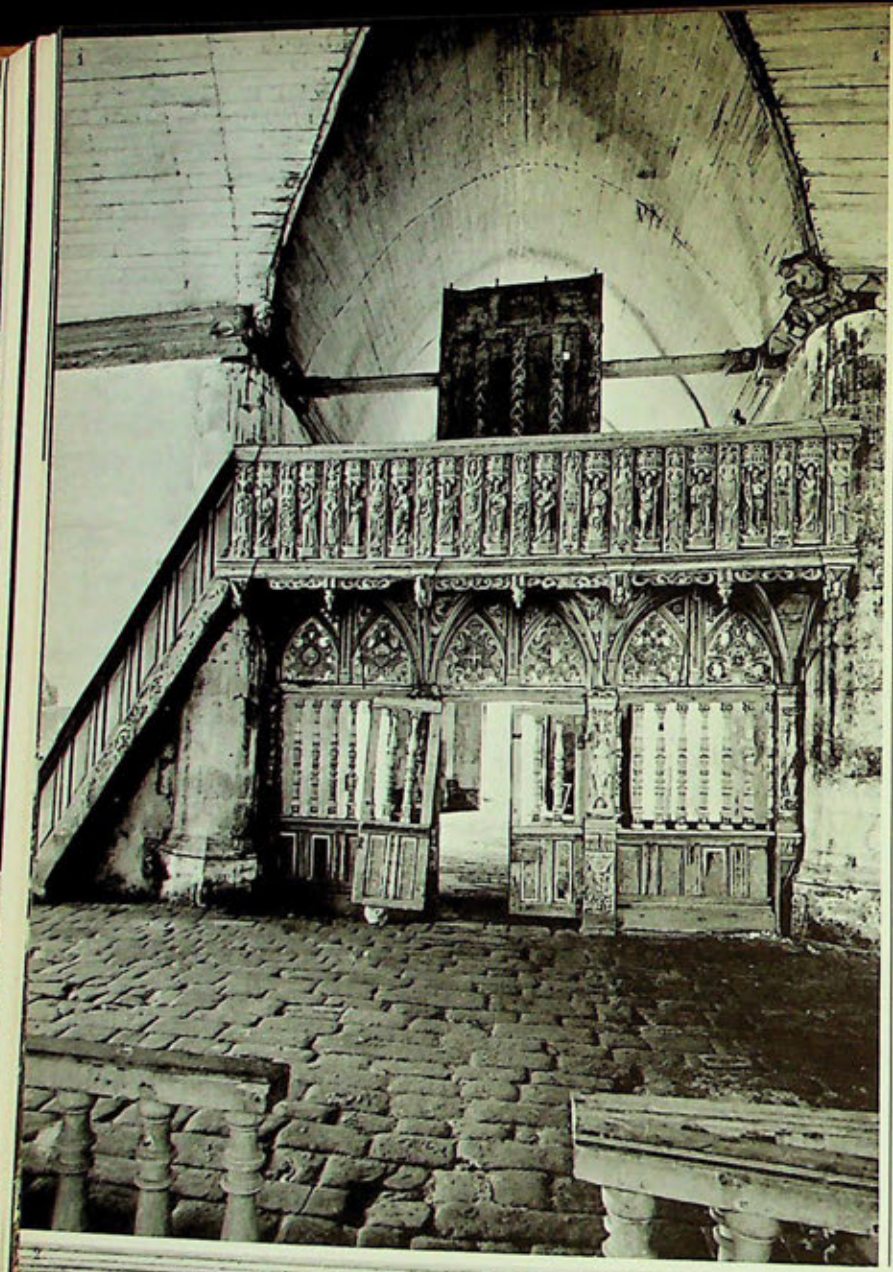
3 *Détail du calvaire de la chapelle Saint-Sébastien, en Saint-Ségal (Finistère Sud). L'étude comparative d'un groupe de calvaires répartis dans les communes avoisinant Châteaulin a permis de retrouver la trace d'un atelier actif autour de 1540-1550 et de distinguer même plusieurs mains. La figuration de celui-ci comprend au premier registre une Piétà (au revers: Christ aux outrages) encadrée par les deux centurions à cheval qui se relient à la scène supérieure du calvaire. Celle-ci représente d'un côté le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, et de l'autre la scène du martyre de saint Sébastien, entre deux archers (vers le spectateur). A la base du fût, invisible ici, on trouverait encore les deux donateurs (dont un figuré sous les traits de Marie-Madeleine) et le Christ aux limbes. Cette iconographie s'accompagne d'un vocabulaire ornemental simple (feuilles d'acanthe, perles, goudrons...) complété par des masques grimaçants, comme ceux qui ornent les culots du premier registre ou qui encadrent l'écu du seigneur local.*

1 *Intérieur de la chapelle Saint-Sébastien. La poutre de gloire, à l'entrée de la nef, semble provenir du transept Sud et daterait du XVI^e siècle. Tout le reste du mobilier date du début du XVIII^e siècle, où la chapelle était desservie par un « recteur » (i.e. curé) très actif, dont on retrouve le nom sur la chaire, les confessionnaux et les retables avec la mention N(oble) et D(iscret) M(essi)RE Y. COEVET RECTEUR DOCTEUR — il avait donc fait des études assez poussées. Les trois retables qui couvrent le mur Est de l'église en s'étendant dans les bras du transept constituent un ensemble iconographique cohérent : au Nord, l'histoire de Notre-Dame de Lorette, en bas-reliefs polychromes plus anciens que le reste (et sur un thème d'ailleurs assez rare). Au centre, la dévotion à saint Sébastien. Au Sud, les Écritures : dans l'aile gauche, sainte Anne et saint Joachim, avec le bas-relief de la Circoncision — lien du Christ avec l'Ancien Testament ; dans l'aile droite, saint Jean le Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, avec la scène de l'Adoration des Bergers — le message de la Révélation ; sur les gradins de l'autel, les deux bas-reliefs du « Noli me tangere » et de l'Ascension exprimant à la fois le caractère divin du Christ et l'instauration de son Église. Le retable Sud de Saint-Sébastien est daté et signé : AUFFRET 1707. La comparaison avec un groupe de retables régionaux, généralement datés, et attribués traditionnellement à l'atelier Cevaër, issu des Ateliers de la Marine de Brest, a permis d'en déterminer la chronologie.*

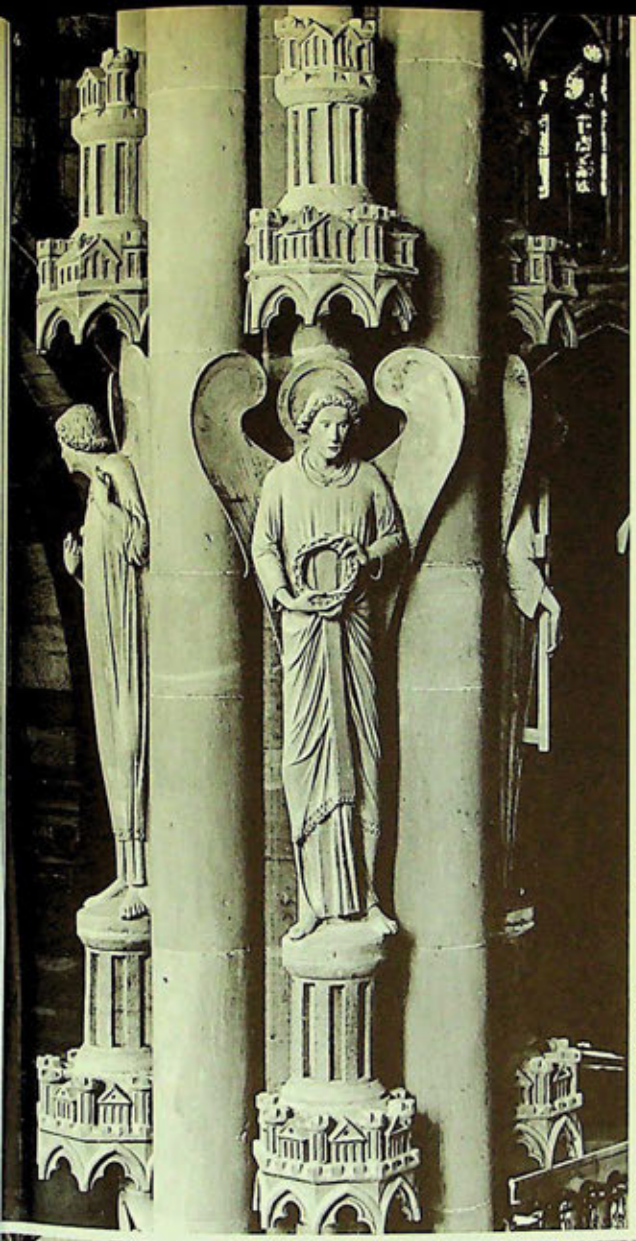
2 *Comme celle du Burtulet, la chapelle de Saint-Sébastien offre un plan en « tau », avec chevet plat, grands bras de transept, et un important développement du côté Sud de la façade. La largeur du chevet est contrebalancée par le massif du porche Ouest avec son clocher et une flèche (récemment tombée). La sacristie date de 1742. Par devant, un arc de triomphe, avec le martyre de saint Sébastien, et le calvaire, encadré par les échalliers (dont les dalles dressées empêchaient le passage des animaux mais permettaient celui des fidèles).*

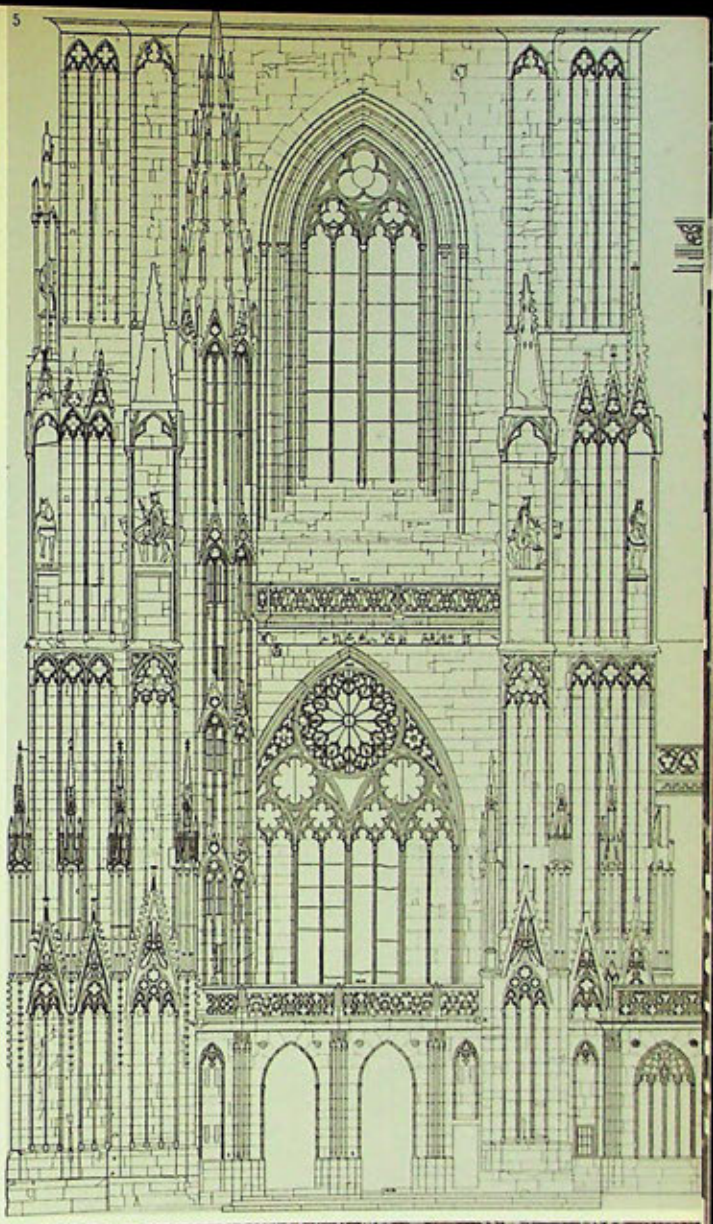
3 *Autel central de Saint-Sébastien : sur les gradins, la scène de saint Sébastien répétée en symétrie. A gauche, saint sébastien accompagné de saint Fabien, à droite, saint Roch et saint Modet. Dans les bas-reliefs, sous les niches, sont figurées les vertus théologales et cardinales, plus un bas-relief de saint Roch : on sent ici l'influence du « recteur docteur ».*

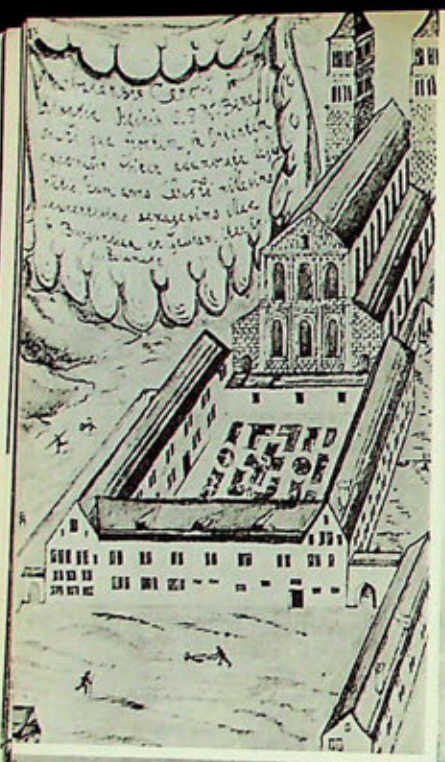
4 *et* **5** *Ces deux documents représentent simultanément la porte de la sacristie à la chapelle Saint-Sébastien et au Menez-Hom (en 1707 et 1715). Dans le premier cas, le décor floral est assez ennuyeux mais la construction dans l'espace des angelots posés sur le fronton est réussie, ainsi que le drapé. Dans le deuxième, le décor floral est plus vivant, plus fourni, mais les artisans ont perdu la main pour la figuration humaine : les anges maladroits sont présentés frontalement, le masque féminin s'anime d'un sourire naïf.*



1 *Le jubé de Saint-Nicolas de Priziac, dans le canton de Gourin (Morbihan) (vers 1580), vu du côté du chœur, avec l'escalier et la balustrade ornée d'apôtres et de prophètes. L'autre face comporte une série de bas-reliefs consacrée à l'histoire de saint Nicolas. Proche de Notre-Dame du Faouët et de son admirable jubé, la petite chapelle de Saint-Nicolas, en retranscrit les principes avec des variations infinies sur le thème unique du cuir découpé — sans doute les sculpteurs en ont-ils connu les modèles par l'estampe.*
2 et **3** *La chapelle de Quillidoaré, en Cast (canton de Châteaulin, Finistère Sud) : cette œuvre anonyme, de belle facture, semble dater de la fin du XVII^e siècle, se rattachant à un art savant sans doute répandu dans le Finistère par les ateliers royaux de la Marine. Tout dans la facture de cette scène de l'Adoration des Bergers, occupant l'antependium — depuis l'épaisseur du relief, souvent détaché du fond, jusqu'aux détails de visages ou de drapé — respire la sculpture des académies. Le traitement maladroit de la perspective (berceau de l'enfant) laisse supposer qu'il s'agit d'une transcription à partir d'un modèle en dessin ou en gravure.*
4 *Fondée en même temps que la Commission de Bretagne, celle d'Alsace s'attaquait à un domaine très différent, souvent mieux exploré. Pour un colloque sur la sculpture de l'atelier de la cathédrale de Strasbourg, l'Inventaire a mis ses moyens techniques à la disposition des archéologues en réalisant un reportage complet sur les œuvres étudiées : l'étage supérieur du « Pilier des Anges » de la Cathédrale n'avait jamais pu être photographié d'aussi près, sans aucune déformation — on a employé pour cela un échafaudage roulant. Ici, l'Inventaire se préoccupe moins de la découverte d'œuvres nouvelles que d'une étude strictement scientifique.*
5 *Dans le même esprit a été réalisé pour les Monuments Historiques le relevé de la cathédrale de Strasbourg selon les méthodes de la photogrammétrie — système de photographies aériennes en stéréoscopie, qui remplacera peu à peu le traditionnel relevé d'architecture, long et imprécis — l'avantage de la photogrammétrie est en effet que les clichés stéréoscopiques peuvent à tout instant être repris et exploités jusqu'au plus extrême degré de finesse.*
6 *Bien que connue — elle avait été étudiée par l'archéologue allemand Alexandre Hirschoff — la tapisserie du « Trône de Grâce » dans l'église Saint-Jean Baptiste, à Saint-Jean Saverne (Bas-Rhin), n'avait jamais fait l'objet d'une analyse aussi poussée que celle de l'Inventaire : des prélèvements ont permis d'analyser le tissage et l'origine de la laine, la radiographie a localisé les restaurations. On a également effectué toute l'étude historique, amenant à la conclusion que la date de 1510 (MDX) portée sur la tapisserie était exacte (identification des armes des donataires. Enfin, une étude stylistique poussée l'a mise en relation avec l'entourage de Schongauer.*







3

1 *Connue depuis plus de cent ans, l'abbaye de Murbach (canton de Guebwiller, Bas-Rhin) était restée jusqu'à maintenant une énigme pour les archéologues, car elle est amputée de sa nef et, sur l'unique dessin connu, la façade Ouest n'est pas visible. Une publication de la Württembergische Landes-Bibliothek de Stuttgart, en 1967, a permis de connaître ce dessin aquarellé, par Gabriel Bucelin (1665) : la documentation de l'Inventaire s'attache en effet autant à la description de l'état actuel d'un édifice qu'à la réunion systématique des documents permettant son étude historique — archives, plans, dessins, etc....*

2 *Le dessin du facteur d'orgues Silbermann, exécuté en 1745, peu avant la sécularisation de l'abbaye, complète celui de Bucelin en posant aux archéologues d'autres problèmes d'interprétation, concernant notamment les ruines d'absides visibles au premier plan : les sondages effectués sur place n'en donnent pas trace. En pareil cas, le dossier de l'Inventaire restera ouvert, dans l'attente de nouvelles informations.*

3 *Dans le même dossier de l'abbaye de Murbach, une photo : celle de l'église telle qu'elle était en 1865 (photo Braun), avant les importantes restaurations du XIX^e^ siècle.*

propositions étaient en effet assorties d'un argument « publicitaire » selon lequel « l'établissement d'un inventaire tendrait à la même politique d'intégration de ce Patrimoine dans la vie nationale » (que celle de l'aménagement des sites).

Dehors modestes, certes, mais extrêmement novateurs: l'Inventaire, qui ne comportait à sa fondation, le 4 mars 1964, que onze agents, en réunit aujourd'hui soixante-treize et couvre neuf régions; il a en cinq ans transformé les méthodes de travail d'une génération d'historiens d'art et renouvelé complètement leur cadre de pensée. La première de ses publications sur un canton breton est prête à paraître, elle sera suivie d'une publication méthodique (livret « tapisserie ») et d'un fascicule bibliographique consacré au Limousin: l'Inventaire n'est plus en gestation, c'est une entreprise opérationnelle et c'est en tant que telle qu'elle mérite d'être abordée.

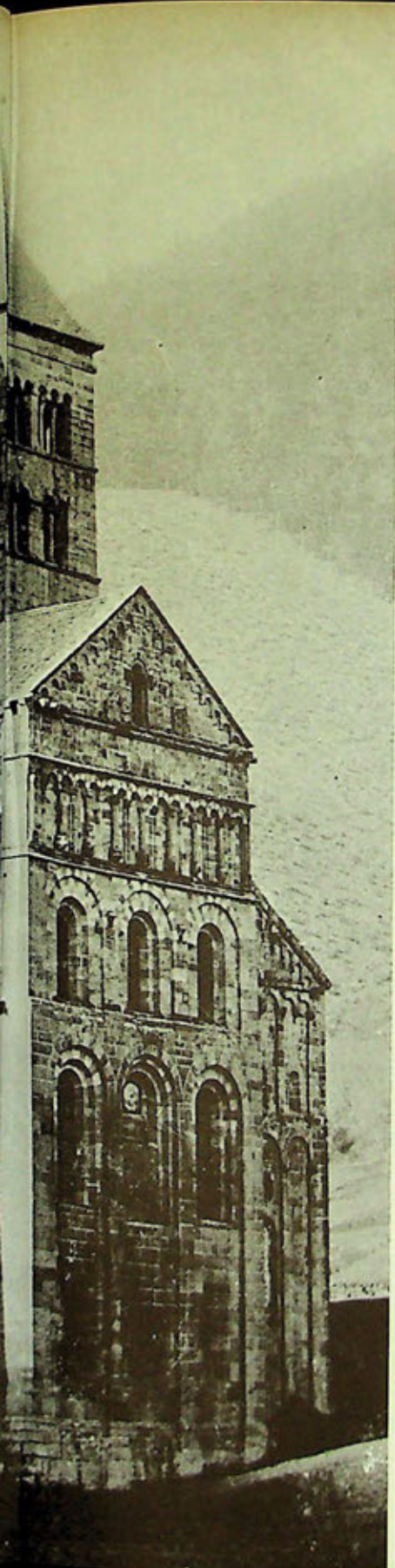
Benjamin des inventaires, l'inventaire français dépasse de loin ses homologues étrangers à la fois sur le plan méthodique et sur le plan de la publication. Le premier de ses soins en effet, lors de l'installation de la Commission Nationale chargée de l'élaboration des méthodes de travail, a été d'étudier deux séries de livrets pour les prescriptions techniques d'enquête et pour les prescriptions scientifiques.

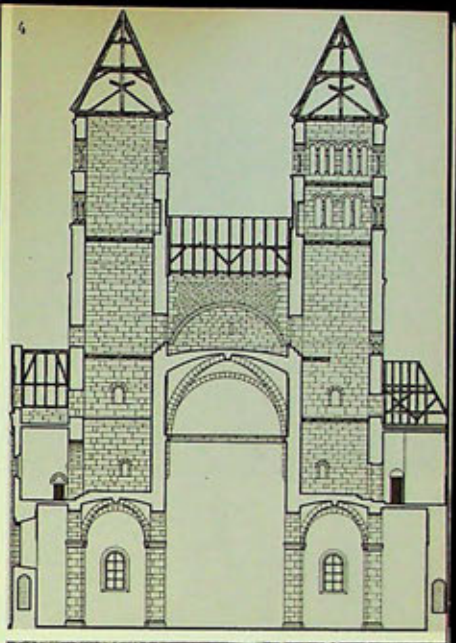
Les prescriptions techniques étaient les plus simples à mettre au point: domaine de l'inventaire, type de documentation à réunir, exploitation de cette documentation, prescriptions propres à tel ou tel domaine (relevé de plans, photographie, description rédigée, documentation...). L'Inventaire s'est ainsi assigné comme cadre l'étude des œuvres d'art existantes ou ayant existé sur le territoire français, postérieures à l'an 400 et antérieures à la révolution industrielle. Avant 400 et après les années 1870, une sélection devait être opérée, soit que les objets à étudier puissent être considérés plutôt comme des témoins archéologiques que comme des œuvres d'art, soit qu'une sélection de qualité doive être opérée pour les œuvres les plus récentes.

Pour ce qui est de la documentation, il a été convenu qu'elle se diviserait en deux secteurs: documentation visuelle et documentation rédigée. La documentation visuelle est tout d'abord la photographie systématique des édifices et des objets, permettant de les connaître sous toutes leurs faces — on n'hésite pas ainsi à photographier le dos d'une statue même non dégrossi s'il présente des traces d'outils ou des marques de quelque intérêt. Ensuite, il y a les relevés — plans et coupes plus que des élévations dont la photographie rend meilleur compte. Enfin, il s'agit de réunir la documentation visuelle ancienne — plans de construction, vues anciennes connues par la gravure, le dessin, voire la litho ou la photographie ancienne, révélant des états précédents.

La documentation rédigée, elle, est dominée par la description archéologique objective — c'est-à-dire non interprétative. Selon un plan systématique, chaque œuvre est longuement analysée sans qu'aucun critère de datation soit jamais avancé: ainsi, on ne dira pas « une nef romane », mais « une nef de trois travées sous berceau longitudinal aveugle en plein cintre »... Toutes les conclusions archéologiques sont dissociées de la description, cette méthode se justifiant d'autant plus qu'elle s'applique également à la documentation d'archives: il s'agit en effet de reproduire celle-ci d'une manière simplement claire et lisible. Documentation historique et descriptions archéologiques font l'objet de conclusions particulières, qui sont elles-mêmes fondues dans une note de synthèse, celle-ci étant une proposition d'interprétation — mais toute cette partie des dossiers n'a rien d'indispensable, c'est la description et la collation des documents qui prime. Il faut en effet qu'à tout instant un dossier complété puisse être repris, augmenté si de nouvelles sources sont connues, sans que la part de documentation ni de description en soit atteinte. On connaît assez les défauts de l'archéologie du XIXe siècle pour comprendre l'importance de ce souci d'objectivité.

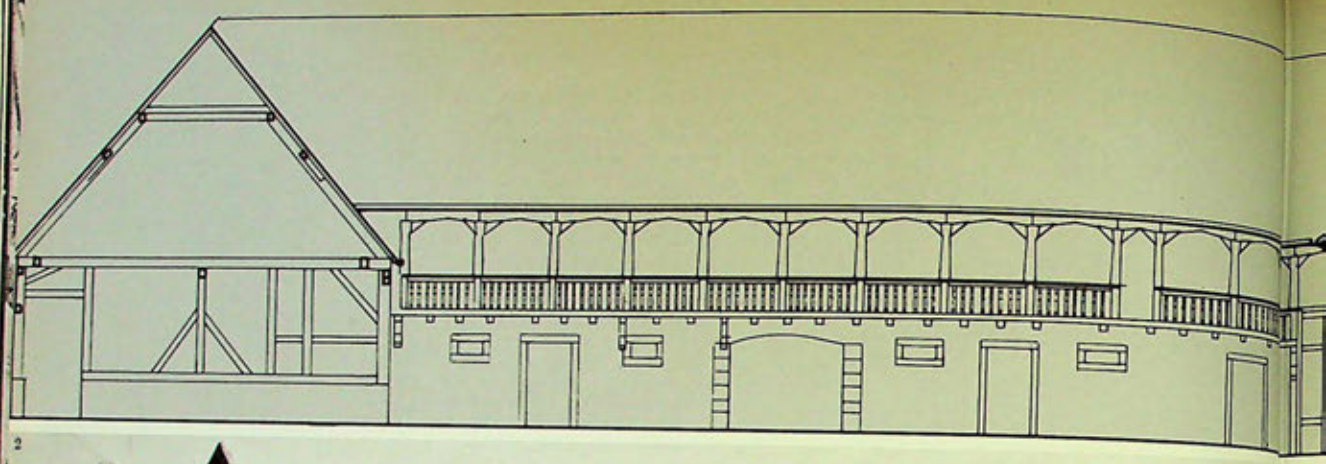
L'exploitation des documents réunis est un second problème: la plupart des inventaires étrangers sont

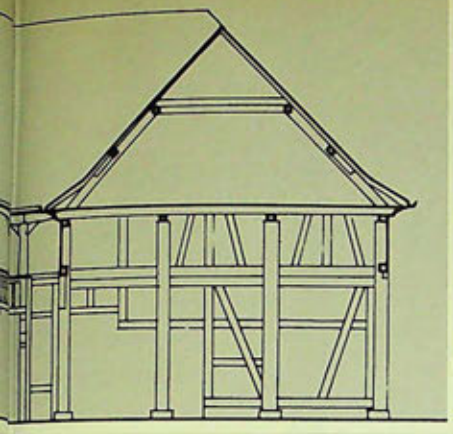


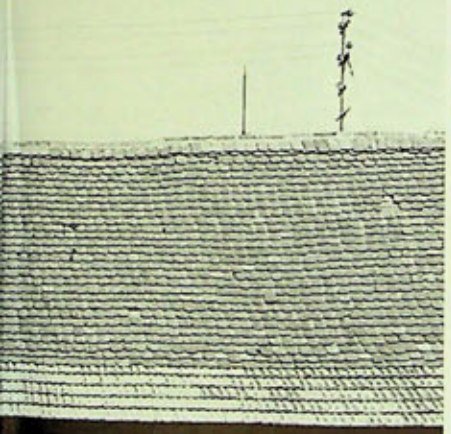


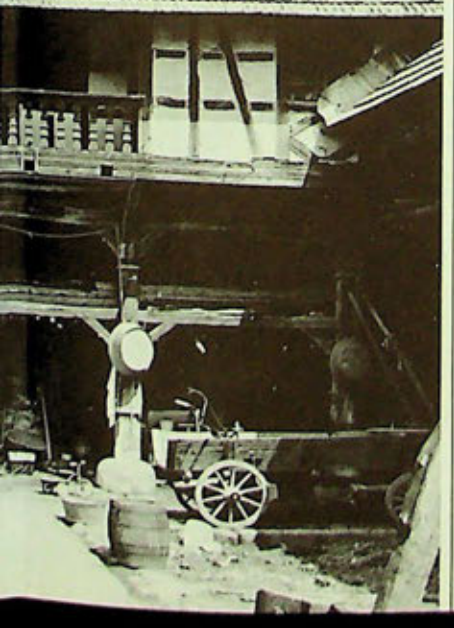
4 *Un jeu complet de plans et de coupes est systématiquement établi, les élévations étant rendues plutôt par la photographie. Ce relevé-ci, d'ailleurs, est plus poussé que les instructions techniques de l'Inventaire ne le demandent, puisqu'il comporte le rendu des matériaux et de l'appareillage. On se contente généralement d'un document de travail, moins élégant mais tout aussi exact (la triangulation est effectuée avec soin, permettant de rendre toutes les irrégularités de la construction).*

5 *Comme pour le château du Coscro, en Bretagne, la vue aérienne à basse altitude est une aide précieuse dans l'étude de Murbach: on voit bien sur ce document l'emplacement de la nef, qui occupait le périmètre de l'actuel cimetière.*









avant tout conçus pour la publication. L'Inventaire français, lui, s'est fixé pour objectif la réunion d'une documentation exhaustive, ouverte, en un petit nombre d'exemplaires dont la consultation se ferait à trois échelons: au niveau des comités départementaux, à celui des commissions régionales, enfin à l'échelon national. Trois jeux de documents sont ainsi réunis pour chaque édifice.

La publication n'apparaît plus alors que comme une annexe: le premier canton, qui est celui de Carhaix-Plouguer (Finistère), est présenté dans un double volume, l'un de description sommaire, l'autre de photographies (chaque objet est photographié). C'est un ouvrage de consultation, dont une des principales raisons d'être sera de renvoyer le lecteur aux dossiers d'inventaire. A ce stade de la publication, il ne s'agit ni de vulgariser les informations réunies (par exemple: « les richesses d'art du canton de Carhaix ») ni même de les exploiter (« la statuaire populaire dans le canton de Carhaix »).

Il s'agit donc d'une information brute, présentée dans un cadre conventionnel — canton par canton. Mais l'Inventaire a d'autres ambitions: en relation avec le « Centre d'Analyse Documentaire pour l'Archéologie », il prépare ses premières expériences dans le domaine du traitement de l'information par machine électronique. Il faut se souvenir en effet que pour chaque dossier constitué peuvent apparaître plusieurs centaines, voire plusieurs milliers d'informations et que c'est cette complexité même

1 *et* **3** *L'habitat, en France, est d'une exceptionnelle richesse. Protégé des guerres qui ont dévasté le patrimoine allemand, il offre une étonnante variété régionale, dont les études typologiques des géographes ne donnent encore à l'heure actuelle qu'un faible écho. L'habitat rural, en particulier, intéresse l'Inventaire, sous la forme de dossiers collectifs concernant chaque commune. La rédaction des notices est ici abrégée, remplacée en grande partie par les dessins et les photographies. Une notice globale définit les caractères de l'ensemble considéré et en établit la synthèse. Pour certains cas, comme les écuries que nous présentons ici, dans une ferme du village de Gottesheim (canton de Saverne), on va jusqu'au relevé d'architecte pour les parties les plus intéressantes.*

2 *et* **4** *Dans le village voisin de Printzheim, cette autre ferme (façade sur cour et pignon sur rue) souligne l'abondance de l'habitat rural. A ces exemples alsaciens, il faudrait confronter mille édifices, qui vont de la chaumière à l'immeuble de rapport — tous également concernés par l'Inventaire.*

(Suite en page 52)

Gottfried Böhm: un architecte-sculpteur

L'art sacré, à Cologne, a connu depuis bientôt trente ans un développement spectaculaire: le « Guide Bleu » lui-même y consacre quelques pages élogieuses. Dans cette région catholique de l'Allemagne, des formes on ne peut plus contemporaines d'architecture religieuse se sont épanouies, même sous le régime nazi. Toute une école s'est constituée autour de deux personnalités importantes: Dominikus Böhm et Rudolf Schwarz (cf. Rudolf Schwarz: « Kirchenbau », Heidelberg, 1960, et August Hoff et H. Muck: « Dominikus Böhm. Leben und Werk », Munich, 1962). Une nouvelle génération, aujourd'hui, remplace cette première « école » colonaise, et c'est le Professeur Gottfried Böhm – le fils de Dominikus Böhm – qui la domine par une série d'œuvres importantes, encore très mal connues en dehors de l'Allemagne.

Gottfried Böhm, qui a fait ses études en Allemagne, est en même temps architecte et sculpteur. Longtemps assistant de son père – il a construit avec lui à Cologne les églises Sankt-Anna et Sankt-Josef – il se faisait remarquer dès 1950 par la reconstruction de la Sankt-Kolumba-Kapelle, dans la vieille ville de Cologne. Dans cet édifice, il ajoutait au porche et au clocher d'une église médiévale ravagée par les bombardements une nef moderne, de plan hexagonal, entièrement enveloppée de vitraux. Quelques années plus tard, l'église était complétée par une chapelle du Saint-Sacrement, de plan carré, aux murs aveugles revêtus de basalte et éclairée seulement par un lanternon dont la lumière tombait droit sur un autel de marbre blanc encadré par des torchères.

Depuis, Gottfried Böhm a construit plusieurs autres églises à Cologne, notamment la Katholische Waisenhauskirche, dans le faubourg de Sülz, mais il s'est surtout fait connaître en 1966 par l'achèvement du nouvel hôtel de ville de Bensberg (cf. p. 24-25). Entreprise délicate, la reconstruction de l'hôtel de ville devait s'associer avec le maintien des ruines d'une forteresse médiévale détruite par la guerre. Magnifiquement implantée dans un vieux village que domine un vaste château classique, la forteresse est située à mi-pente, sur une croupe – mais il n'en restait plus, il y a dix ans, qu'un côté, avec le corps de logis incendié et le beffroi: tout le reste avait été arasé au niveau du sol.

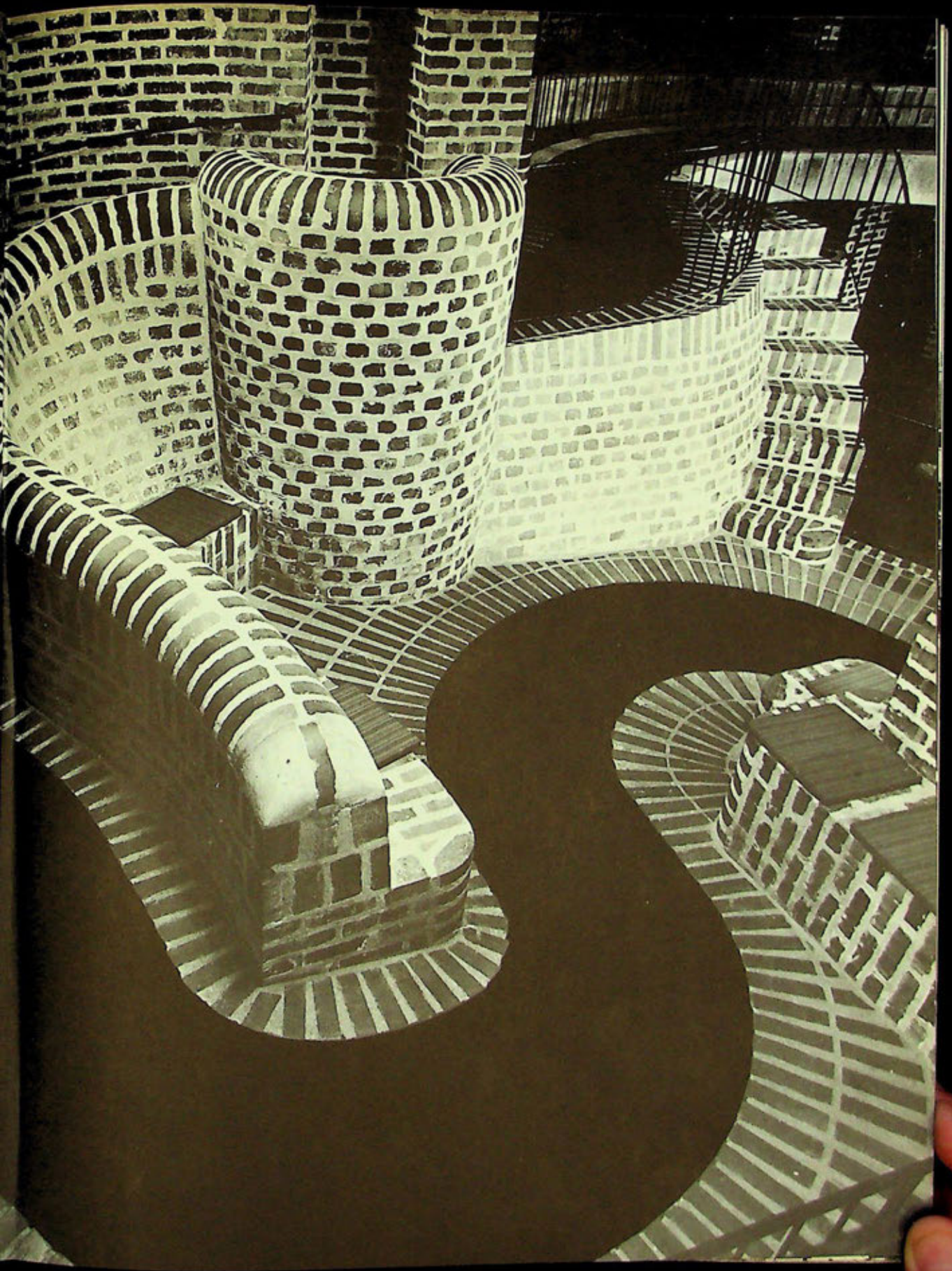
Reprenant donc l'ancien périmètre de la construction, Böhm a élevé un bâtiment neuf en béton brut de décoffrage, dont le mouvement très horizontal est indiqué par de puissantes allèges. Des décrochements de plan et de niveau intègrent l'édifice à son site en respectant la légère pente du terrain. L'ensemble se referme sur une cour irrégulière que domine un puissant escalier dont le dessin en spirale se résout sur un couronnement complexe, empruntant la silhouette du beffroi voisin. Œuvre essentiellement de sculpteur, l'hôtel de ville est un rare exemple d'adaptation parfaite au site – et à un environnement difficile, puisqu'il s'agissait de voisiner avec un monument historique en lui restituant sans plagiat ses parties manquantes.

Plus récemment (1968), Gottfried Böhm a construit une église de pèlerinage à Neviges, près de Düsseldorf (cf. p. 20–23).

village de vieillards

1 L'entrée de la clinique est dominée par la chapelle placée à l'étage. Elle s'avance en proue, sa masse de béton brut contrastant avec les murs en brique rouge. 2 Le hall d'entrée de la clinique est occupé par une rampe, qui constitue une sorte de rue intérieure: son sol est goudronné, les murs en briques, comme des façades. Des bancs disposés de place en place permettent aux vieillards de se reposer pendant la promenade.

Photos Marc Lauriller



Neviges est un petit village aligné sur le versant ensoleillé d'une vallée perdue dans la forêt, à quelques kilomètres de Wuppertal. Un pèlerinage de la Vierge y existe depuis le XVII[e] siècle. Il n'y avait jusqu'ici qu'une église de campagne et un monastère dans le creux du vallon. Böhm a bâti une vaste église hexagonale, au-dessus de l'ancien monastère. On y accède par un chemin à flanc de coteau; la paroi creusée dans le roc est maintenue par un mur en béton qui se lie à l'église.

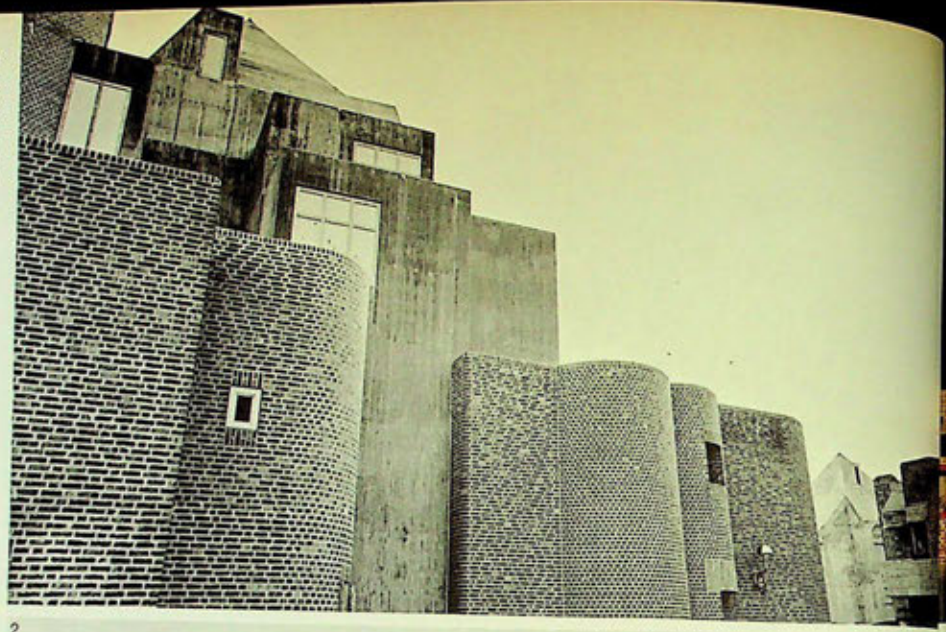
La masse lourde de la construction est à peine travaillée à l'extérieur, tout le traitement ayant été reporté sur l'espace intérieur. Ce dernier est conçu comme une vaste agora coiffée par le dôme pyramidal. Six réverbères délimitent l'espace du chœur central, situé sur le même plan que le reste de l'église et à peine marqué par un autel bas. Cette forme immobile, solide, est animée par un très fort mouvement directionnel vers la gauche: l'entrée, basse et profonde, est orientée obliquement; elle débouche sous un étagement de tribunes qui s'élèvent jusqu'à la naissance de la voûte, couvrant toute la paroi sud de l'église. Par contre, à gauche, on trouve une première chapelle, qui est celle de la Vierge de Neviges, puis un escalier descendant à la crypte, enfin un profond renfoncement débouchant sur la chapelle du Saint-Sacrement, éclairée vers l'est. Le volume principal, lui, est plongé dans l'ombre, fermé sur sa face est; seul un immense vitrage, sur le panneau sud-est, éclaire puissamment l'autel, en soulignant la direction générale de l'espace.

Par le traitement de la lumière, par la puissance du mouvement imprimé à cet espace clos, Böhm se rapproche de quelques illustres exemples où la même maturité dans la mise en forme de l'espace et de la lumière est sensible: ce n'est pas par hasard si l'on trouve dans sa bibliothèque « Die Alpine Architektur », de Bruno Taut, et les œuvres de Gaudi ou celles de Scharoun. Par un chemin très différent — l'admiration pour Mies van der Rohe comme architecte et pour Barlach comme sculpteur — Böhm est parvenu à la maîtrise de l'espace.

Sa démarche est toute à l'inverse de celle d'Hentrich — dont nous montrons ici une œuvre toute récente (voir p. 26) — mais elle en est complémentaire: comme l'explique lui-même Hentrich, l'œuvre de Böhm se construit tout entière à partir de l'espace, elle est conquête de cet espace (le programme n'est d'ailleurs pas étranger à la méthode, alors que pour un gratte-ciel ce sont les exigences de la technique qui ont imposé le parti architectural — l'une et l'autre démarche se conçoivent simultanément).

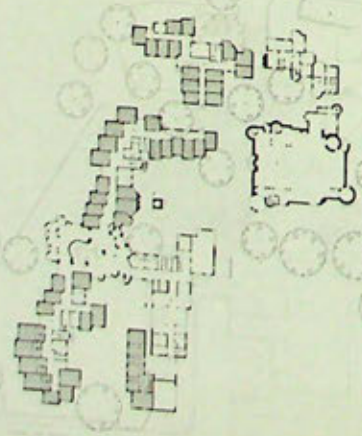
L'an passé, Gottfried Böhm devait encore construire deux ensembles importants dans la région de Cologne: un village

1



2

3



1 Le côté nord de l'église offre des formes rudes, en brique, animées par des éléments cylindriques correspondant à des confessionnaux et à l'escalier du clocher. Le dôme pyramidal en béton émerge au-dessus, rappelé plus loin par la chapelle de la clinique.
2 Sur le revers de la clinique, à l'ouest, les volumes semi-hexagonaux représentent la partie consacrée au hall et à sa rampe, en contraste avec les bâtiments d'habitation composés d'autant d'appartements qu'il y a d'éléments déboîtés.
3 En plan, la structure du village de vieillards est claire: l'église occupe le centre d'une place définie à l'ouest par la clinique. Le hall de cette dernière distribue deux groupes d'appartements, avec rues intérieures et l'aile réservée aux malades, vers le sud-est. Un troisième groupe, séparé, est placé au nord. Des passages couverts unissent les bâtiments en réservant des accès à la place. Le centre commercial est situé à droite, vers l'est.

4 La façade ouest de l'église est fermée, les entrées étant reportées sur les angles: son élévation austère contraste avec la saillie très plastique de la chapelle qui domine l'avant-cour de la clinique.
5 Le revers de la façade de la clinique exprime le rôle de communication dévolu à la rampe: au rez-de-chaussée, des coins de repos, installés dans des guérites hors-œuvre, offrant des paysages variés, et à l'étage une terrasse — les tiges métalliques sont destinées à soutenir une tonnelle de verdure.

P

1 Vue depuis le sud, dans la cour ouverte qui jouxte le couvent, la chapelle du village d'enfants de Refrath, près de Bensberg, apparaît très modeste dans ses proportions: sa couverture pyramidale en ardoises grises descend presque jusqu'au sol, avec quelques remontées de l'enveloppe, qui semblent des maisons accolées.

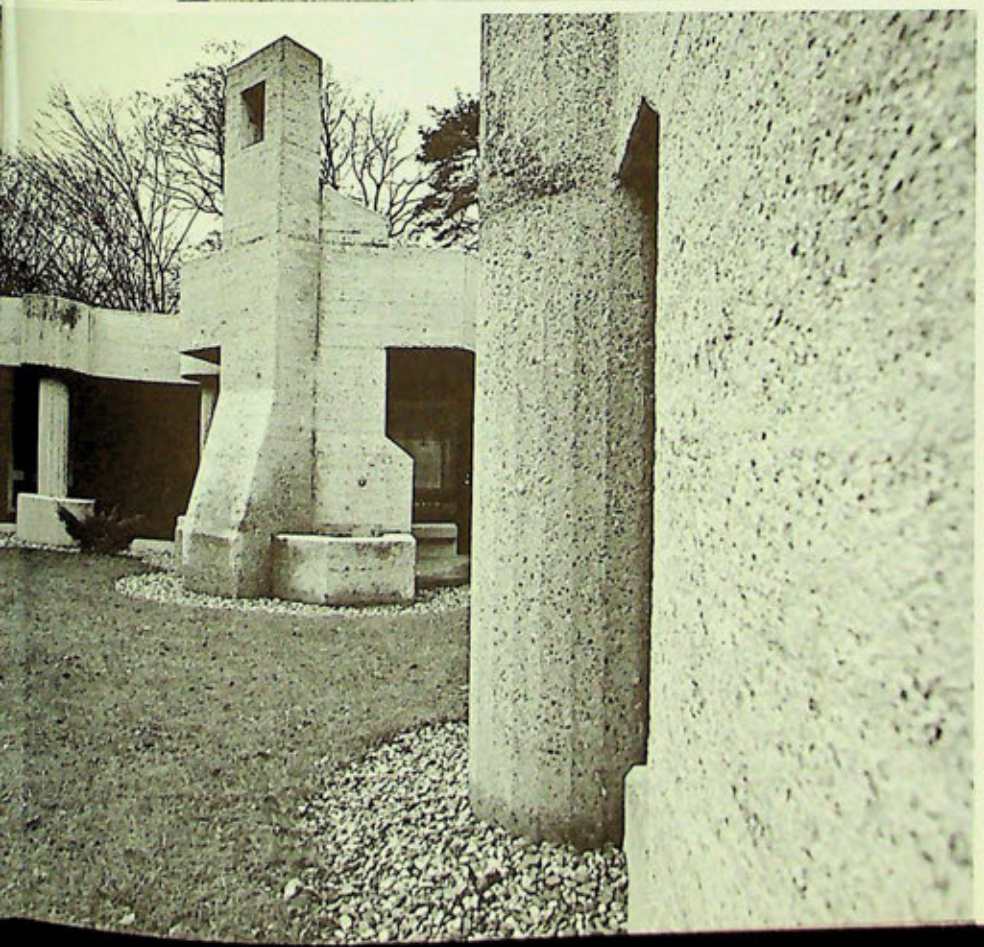
2 Au revers de l'entrée, la cour du couvent est traitée en cloître, les planchers reposant sur de gros piliers ronds. Sur les angles viennent s'installer des escaliers. Au fond, on aperçoit la chapelle du village.

3 L'image en plan fait apparaître le dessin labyrinthique du village: la couronne extérieure comporte les maisons – dont le plan en équerre s'ouvre largement sur la campagne, réservant entre chaque maison une cour séparée de la rue par un mur de briques. A l'extrémité, le couvent juxtapose sa cour fermée, formant cloître (avec les cellules puis le réfectoire, en haut du plan), et sa cour ouverte, où sont les services et l'école. Plus loin se situe le groupe de maisons isolées pour les enfants asociaux: la cour communique par un mur évidé avec la place. Au centre, la chapelle, construite sur un plan hexagonal, incliné sur la diagonale de l'ensemble. Derrière, le second croissant, sur pilotis.

4 Le dessin des volumes géométriques est adouci par les angles arrondis et la rupture des plans tournants. La petite proportion des volumes est à l'échelle de l'enfant, comme le fossé de réception des eaux de pluie et les ponts qui le traversent. Derrière, on aperçoit un bois de conifères – dont le village occupe une clairière.

5 Tout au fond de la cour intérieure du couvent, près du réfectoire et de la bibliothèque, qui s'ouvrent largement sur le paysage au-dehors, se situe un petit clocheton intégré à l'élévation en portique.

3



village d'enfants

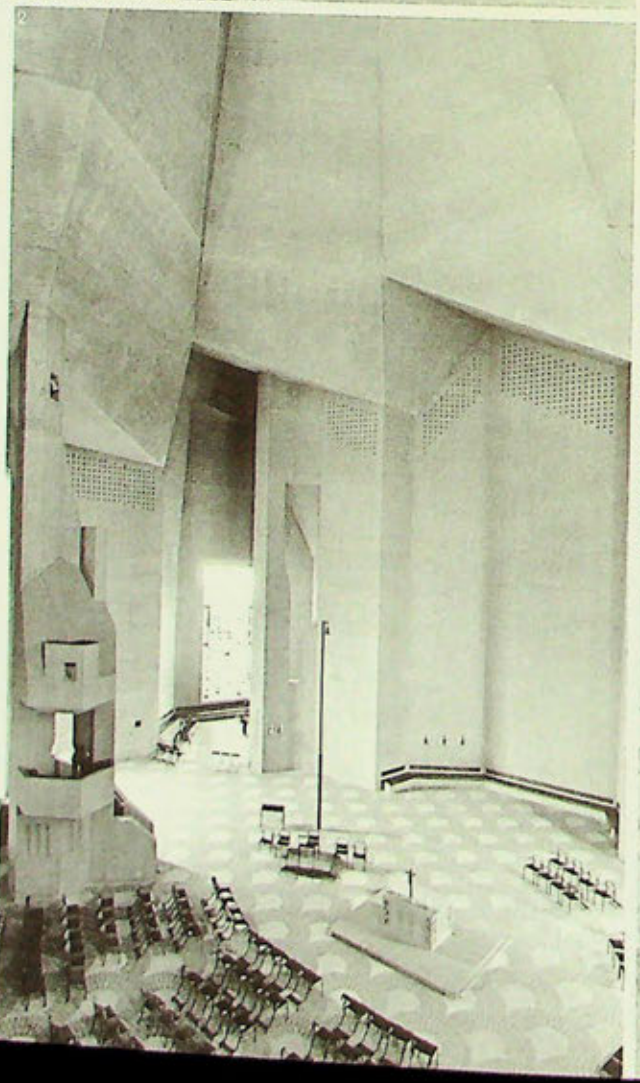
d'enfants, à Refrath, près de Bensberg, et un village de vieillards à Düsseldorf-Garath – la comparaison entre les deux programmes est très séduisante.

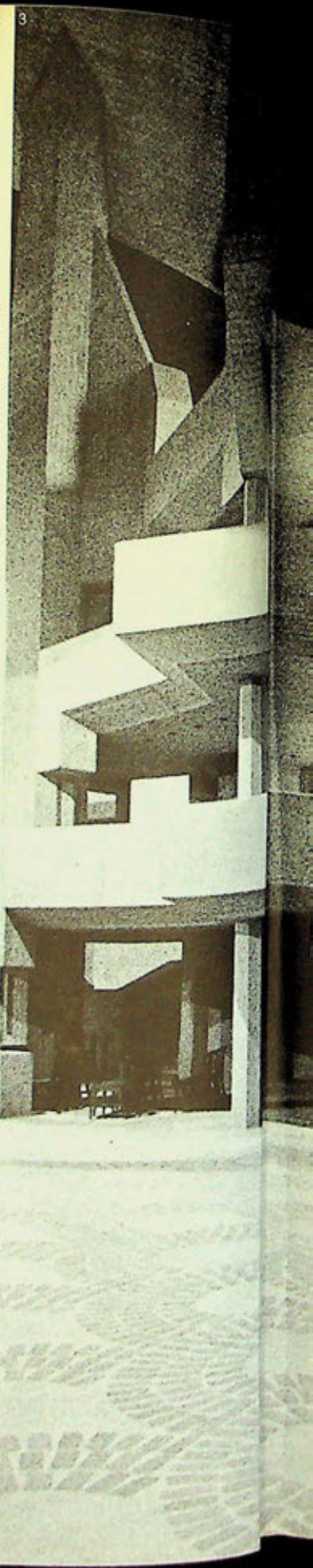
Le village d'enfants (cf. p. 18–19) abrite des orphelins ou des enfants abandonnés dont on s'est efforcé de reconstituer le climat familial de façon harmonieuse: des éducatrices ont la charge de petits groupes d'enfants, dont les âges sont diversifiés; chaque groupe forme ainsi une famille que l'enfant ne quittera qu'à sa maturité.

Pour correspondre à ce programme, animé par une fondation religieuse, l'architecte a bâti un ensemble de maisons individuelles formant un large anneau ouvert autour d'une grande chapelle de plan central. A cet ensemble de logements, qui n'est qu'une sorte de petit village en pleine forêt, s'ajoute un couvent de sœurs catholiques (les Dominicaines de Béthanie), dont la construction est associée à celle des maisons, et quelques logements supplémentaires, formant un second croissant intérieur, pour le médecin, les assistantes sociales, quelques commerces.

L'église, en béton brut, est le point fort de la composition. Dans le même esprit que celle de Neviges, elle est bâtie sous une couverture pyramidale et son espace intérieur animé par une entrée diagonale, qui modifie la distribution: vers la droite, au sud, on trouve une sorte d'estrade pour les musiciens et un grand vitrail par où entre la lumière – Böhm a dessiné lui-même les vitraux. Du côté Nord, le grand mur aveugle dégage surtout de l'espace à l'ouest et vers l'autel, où les pans de la pyramide descendent plus bas vers le sol. Malgré sa dimension réduite, cette chapelle est d'une étonnante plénitude.

Autour, le premier croissant de constructions est formé de bâtiments sur pilotis, détachés du sol. Leur mouvement partiellement enveloppant, du côté opposé à l'accès principal, vient aboutir sur un clocheton placé en porte à faux devant l'entrée du couvent. L'anneau extérieur

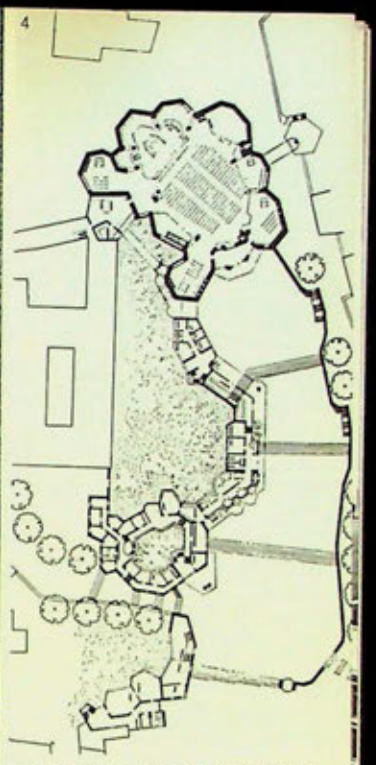




église de pèlerinage

1 La puissante silhouette de l'église de pèlerinage, à Neviges, apparaît ici dans sa totalité: à l'énorme masse du volume central, culminant sur trois pointes, répondent les pyramides identiques de la chapelle de la Vierge et de celle du Saint-Sacrement.
2 Les murs d'enceinte sont des falaises, hautes entre 10 et 22 mètres et ceinturant tout le pourtour de l'église: de l'extérieur, celle-ci prend l'aspect d'une place forte, conformément à la tradition des Écritures qui fait de l'église du Christ une Jérusalem céleste, avec ses tours et ses remparts.
3 Le mouvement du plan s'organise autour d'un polygone central délimité par des réverbères définissant une sorte d'agora pour le peuple des pélerins. L'entrée oblique passe sous les tribunes, comme sous un rempart de façades et aboutit à gauche le long de trois axes parallèles: la chapelle de la Vierge, l'entrée de la crypte et la chapelle du Saint-Sacrement.
4 Pour expliquer le dessin de la pyramide coiffant l'église de pèlerinage, Gottfried Böhm dit qu'elle est une sorte de tente de nomades, un chapiteau recevant la foule des croyants pour la fête de sa patronne. Par-devant l'église, d'ailleurs, une esplanade à gradins continue l'espace public. Sur la rive de cette agora intérieure, dont les quelque 1500 m² de sol sont encore étendus par 500 m² de balcons (pouvant recevoir au total jusqu'à 7000 assistants), on a placé un pilier-chaire, autre tribune dont le balcon répond à l'alignement adverse. Tout au fond, l'entrée de la chapelle du Saint-Sacrement.

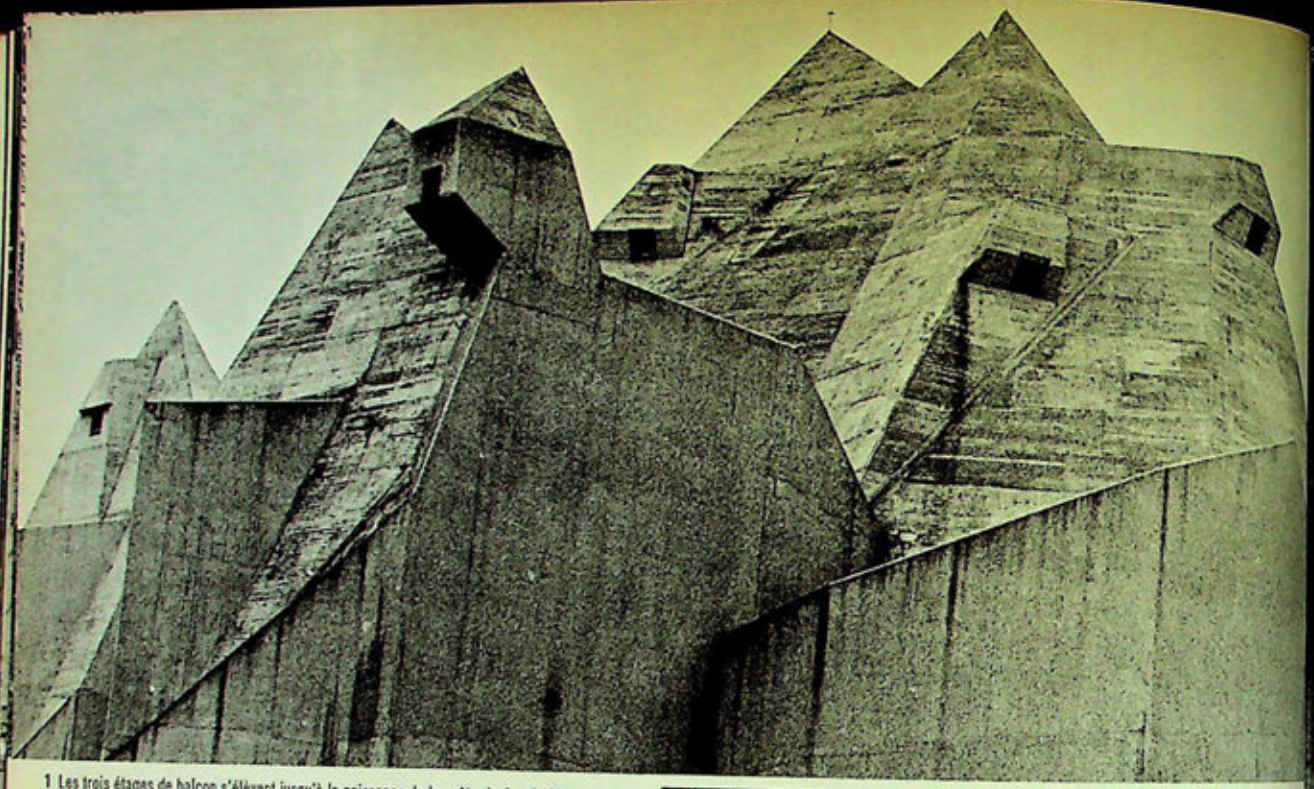
4



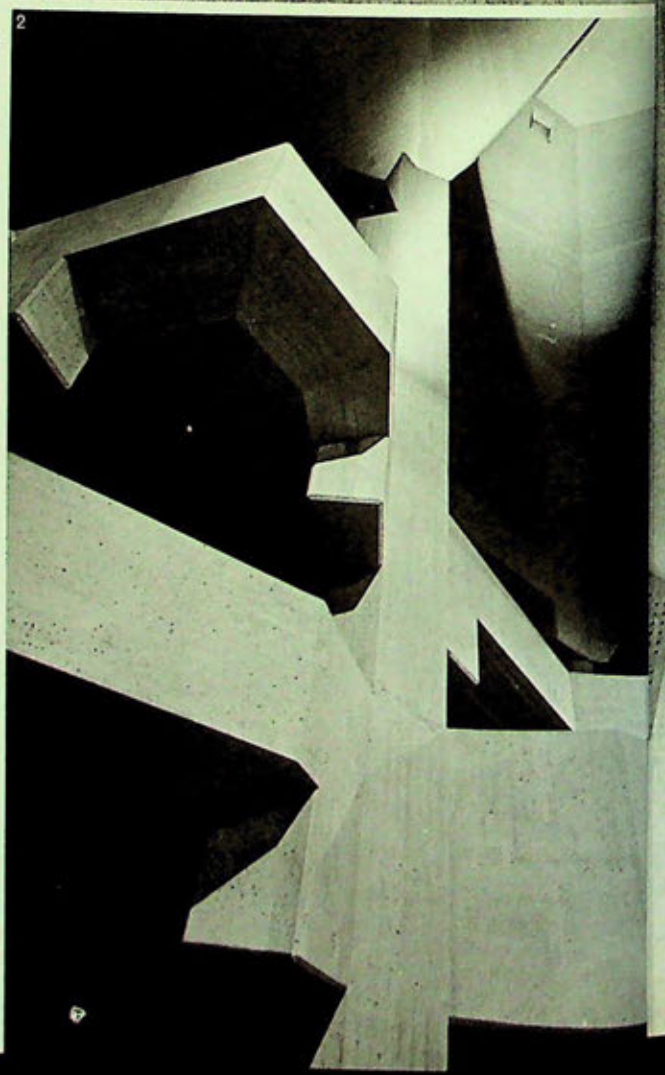
– comprenant, lui, le couvent et les maisons – est bâti presque uniquement en briques rouges, avec des bandeaux et des jardinières en béton. Son implantation extraordinairement souple a quelque chose de ludique: des portes qui donnent sur la campagne, des murs qui sont des écrans, un petit fossé devant les maisons et des ponts à chaque seuil; le fossé reçoit les eaux de pluie.

Tout cela est à échelle mesurée, offrant un vif contraste entre l'atmosphère déjà urbaine de la place close et l'ouverture des façades postérieures sur le paysage. Du côté du couvent, il existe une grande cour intérieure qui s'enfonce vers la droite, aboutissant aux ailes transparentes de la bibliothèque et de la salle à manger. Plus loin, à côté d'une aile de classes, on trouve des constructions fermées, avec une haute cheminée: la chaufferie et quelques ateliers; enfin, au fond d'une cour séparée de la place par une clôture en brique, quelques maisons isolées, qui reçoivent des enfants caractériels: leur terrain de jeu, légèrement retiré de l'espace commun sans en être coupé, est une sorte de passage intermédiaire sur le chemin de la réadaptation.

Cette architecture très humaine, sensible, où les qualités principales sont la mobilité, l'imagination, l'intégration à la nature – on la retrouve entièrement dans le village de vieillards à Düsseldorf-Garath (cf. p. 14–17). Là, dans une ingrate banlieue de ville industrielle, au pied d'un remblai de chemin de fer, s'étendait un grand ensemble. Le programme prévoyait, jointif du centre commercial, une petite communauté de vieillards, pour qu'ils soient ainsi intégrés à la vie urbaine.



1 Les trois étages de balcon s'élèvent jusqu'à la naissance de la voûte, à plus de 20 mètres de haut, offrant une saisissante élévation intérieure. Des changements de plans à chaque niveau assurent la variété de la distribution – répondant par sa plasticité à la forme magnifique du dôme. Le sol est en ciment, animé par des cintres en brique de Hollande, formant un dessin en éventail.
2 Le détail du traitement des formes montre à quel point en respectant la superposition des piliers porteurs, Böhm a su chaque fois transformer la physionomie de l'étage et l'intégrer à un mouvement spatial enveloppant d'une étonnante richesse.
3 La voûte a 34 mètres de haut. Sa pointe culmine à l'aplomb de l'autel central. Autour, des déboîtements de la pyramide, répercutant ceux des murs d'enveloppe, réservent des pointes secondaires éclairées par des lucarnes. La légèreté et l'ampleur de cette énorme masse de béton est l'élément le plus surprenant de ce magnifique volume intérieur.



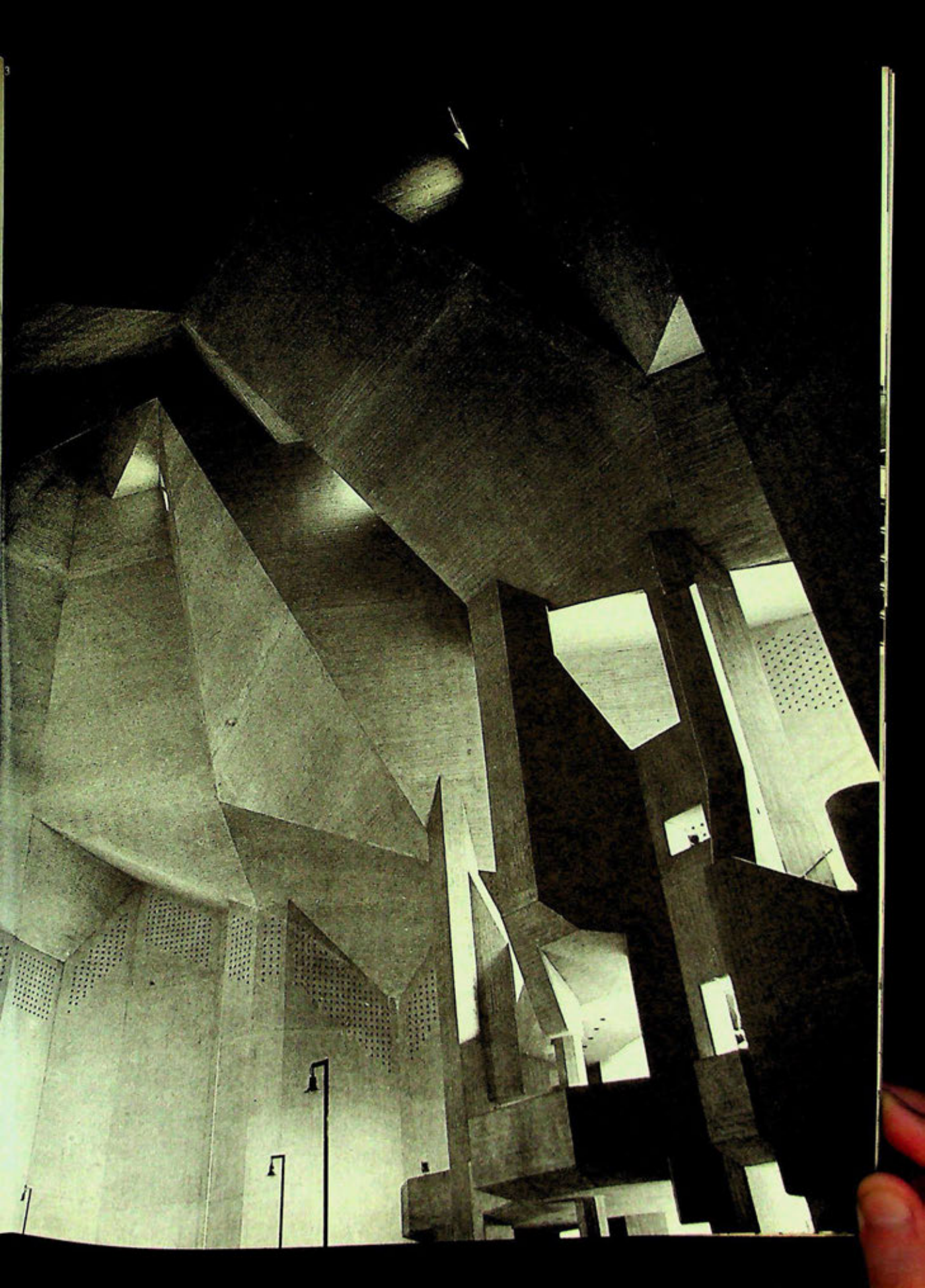
Réalisée également par une association religieuse, l'ensemble comprend deux parties distinctes – une clinique pour les vieillards impotents et des petits logements individuels pour ceux qui sont en bonne santé.

Gottfried Böhm a étroitement mélangé les deux éléments du programme et favorisé aussi l'intégration à l'ensemble urbain par une série de cheminements qui traversent la place centrale. Ainsi y a-t-il toujours beaucoup d'animation. Comme dans le village d'enfants, une église occupe le milieu de la place; mais, ici, l'église – paroissiale – est déjà beaucoup plus importante; une chapelle particulière à la clinique est placée sur le même axe, devant la façade; enfin, l'implantation des logements diffère: ils sont construits sur des alignements décrochés le long des allées.

L'église, d'un plan symétrique, est un massif cubique coiffé par une pyramide. La composition, plus statique, est contredite par des éléments circulaires, en brique – le clocher, en particulier, et une tourelle d'escalier. De l'extérieur, on remarque surtout, comme dans certaines églises de l'époque médiévale, l'importance des escaliers desservant la toiture: passages, rampes crénelées, tourelles – un vocabulaire qui donne à la géométrie immobile de la forme un déroulement spatial heureux et imprévu.

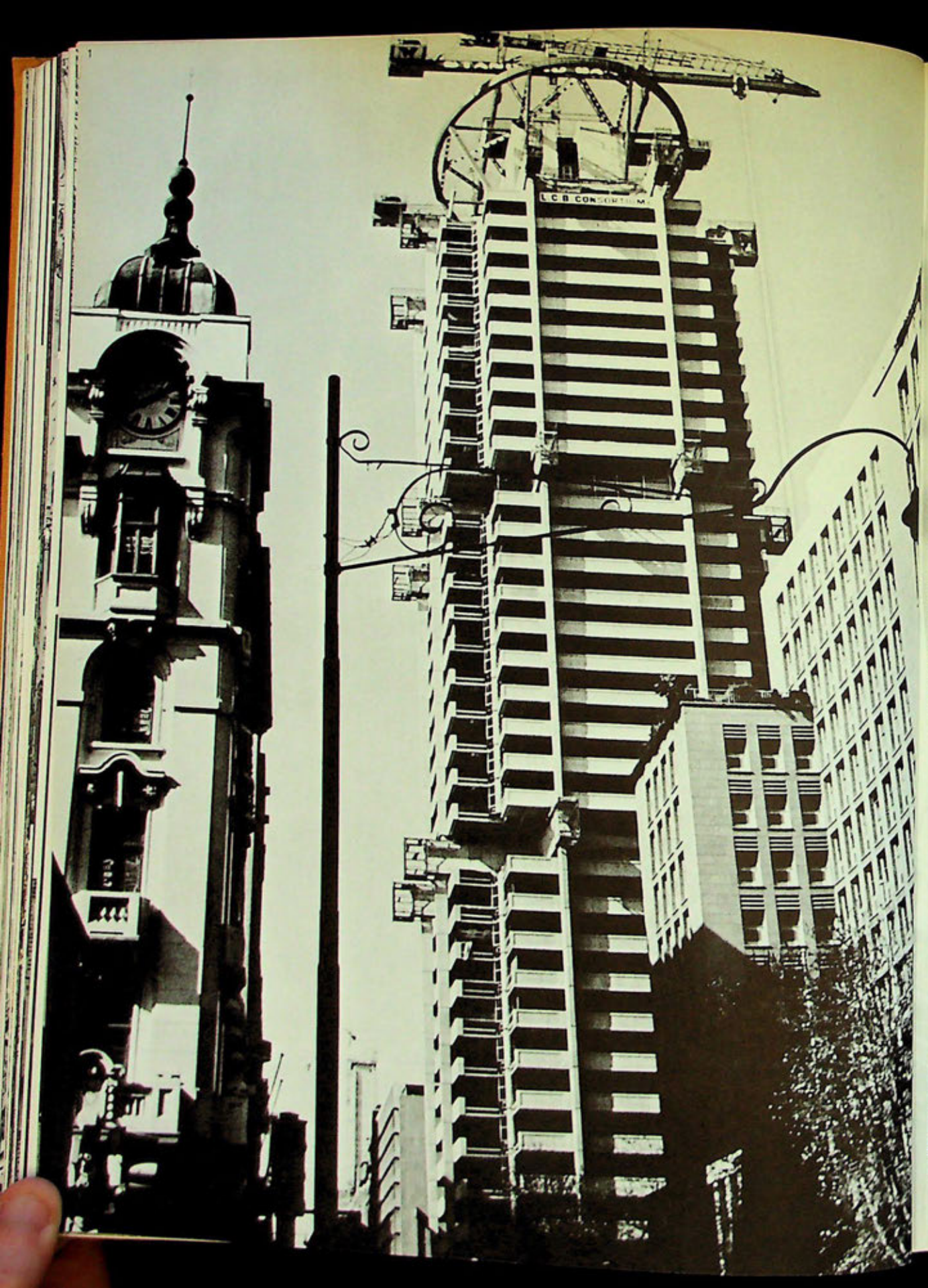
Les bâtiments d'enveloppe sont très proches de ceux du village de Refrath, mais leur plain-pied, avec la place ou avec les jardins, est affirmé de même qu'à l'intérieur de la clinique, derrière l'entrée, se situe un étonnant escalier dont la cage irrégulière est ceinturée par une rampe continue agrémentée de bancs: elle permet aux vieillards, même presque impotents, de circuler d'un étage à l'autre – l'endroit, avec ses banquettes placées dans des recoins, est d'ailleurs un excellent point de rencontre, surtout les jours d'hiver.

Le village de Refrath et celui de Düsseldorf-Garath n'ont ni la puissance ni l'ambition de l'hôtel de ville ou de l'église de pèlerinage, qui impriment le site de toute la grandeur de leur implantation, mais ce sont des ouvrages à l'échelle humaine; regardés de plus près, ils égalent les deux autres – en particulier, l'église de Refrath, dont la proportion réduite ne diminue pas la profonde beauté ni la générosité d'espace: Böhm s'affirme dans chacune de ces œuvres comme un grand maître.



hôtel de ville

1 De loin, le profil du beffroi moderne de l'hôtel de ville de Bensberg et la toiture de l'ancienne tour sauvée de la destruction se confondent dans un même paysage: rarement intégration à un site – et à une silhouette – a été plus poussée.
2 De l'intérieur de la cour, la masse du beffroi coiffe un grand escalier de plan polygonal. Son mouvement accentue et affirme celui du terrain en pente: le jeu des longues allèges de béton, sur un plan refermé, trouve ici son aboutissement hélicoïdal, enveloppant tout l'espace du bâtiment en un seul rythme global, dont le beffroi est l'émergence.


LCB CONSORTIUM

Une conception nouvelle du gratte-ciel: LA STANDARD BANK DE JOHANNESBURG

Projet: H. Hentrich et H. Petschnigg
avec la collaboration de l'ingénieur Ove Arup

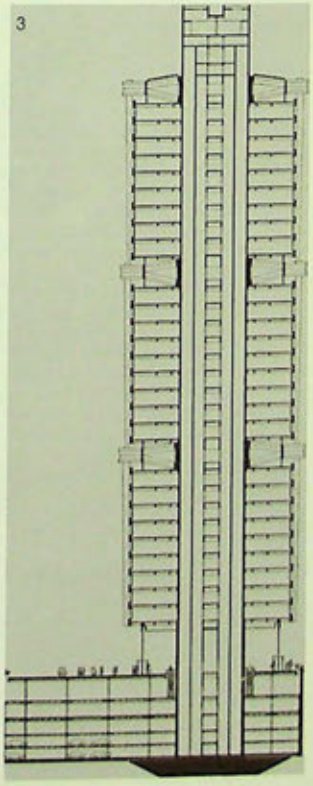
Un gratte-ciel audacieux s'achève actuellement à Johannesburg, celui de la « Standard Bank », réalisé par le Professeur Hentrich, de Düsseldorf, en collaboration avec des architectes sud-africains (Prof. Mallows et Stucke, Harrison, Ritchie & Partners, de Johannesburg). Le projet est l'œuvre commune d'Helmut Hentrich et Hubert Petschnigg — les architectes de Düsseldorf — associés à l'ingénieur anglais Ove Arup.

On connaît assez l'œuvre du bureau Hentrich-Petschnigg — et surtout le gratte-ciel Phoenix-Rheinrohr de Düsseldorf, construit il y a bientôt dix ans (voir « L'Œil » n° 75). Depuis, les deux architectes ont à leur actif quelques-unes des réalisations les plus imposantes d'Allemagne fédérale: Bayerhochhaus de Leverkusen, Finlandhaus et Unileverhaus de Hambourg, Europa Center de Berlin, ainsi que l'Université de Bochum. Spécialistes des

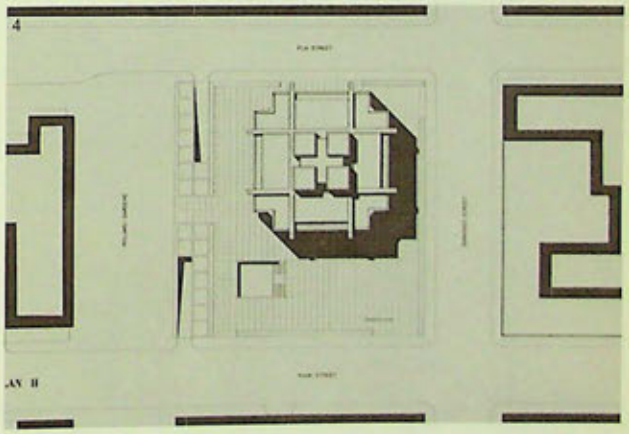
1 Vue depuis Fox Street, au revers du terrain, la tour de la Standard Bank domine le paysage urbain de Johannesburg. Pourtant, son système de trois corps suspendus s'adapte fort bien à l'échelle des bâtiments voisins, dont il constitue le rappel. *2 La maquette indique ce que sera l'implantation du bâtiment après l'achèvement des travaux: une large place, ouvrant sur Main Street, en dégagera l'accès. Les bureaux de la banque seront installés en sous-sol, le rez-de-chaussée étant totalement libéré.* *3 La coupe fait apparaître le noyau, avec ses gaines d'ascenseurs et les planchers des sanitaires. Ce mât est solidement ancré dans le sous-sol, et on voit également les puissantes consoles auxquelles se suspendent les étages.* *4 Le plan-masse montre, lui, le dessin cruciforme du noyau, composé en fait de quatre piliers réunis par des planchers et ceinturés par la poutraison.* *5 Plans d'un étage courant et d'un étage technique: la surface de bureaux libérée à chaque niveau avoisine 800 mètres carrés sans aucun support secondaire, ce qui laisse toute liberté dans les aménagements. Les surfaces grisées des étages techniques indiquent l'emplacement des usines de climatisation et des transformateurs électriques distribuant séparément les trois groupes d'étages.*

2

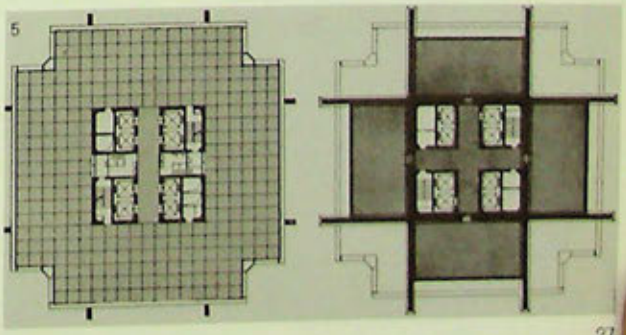
3

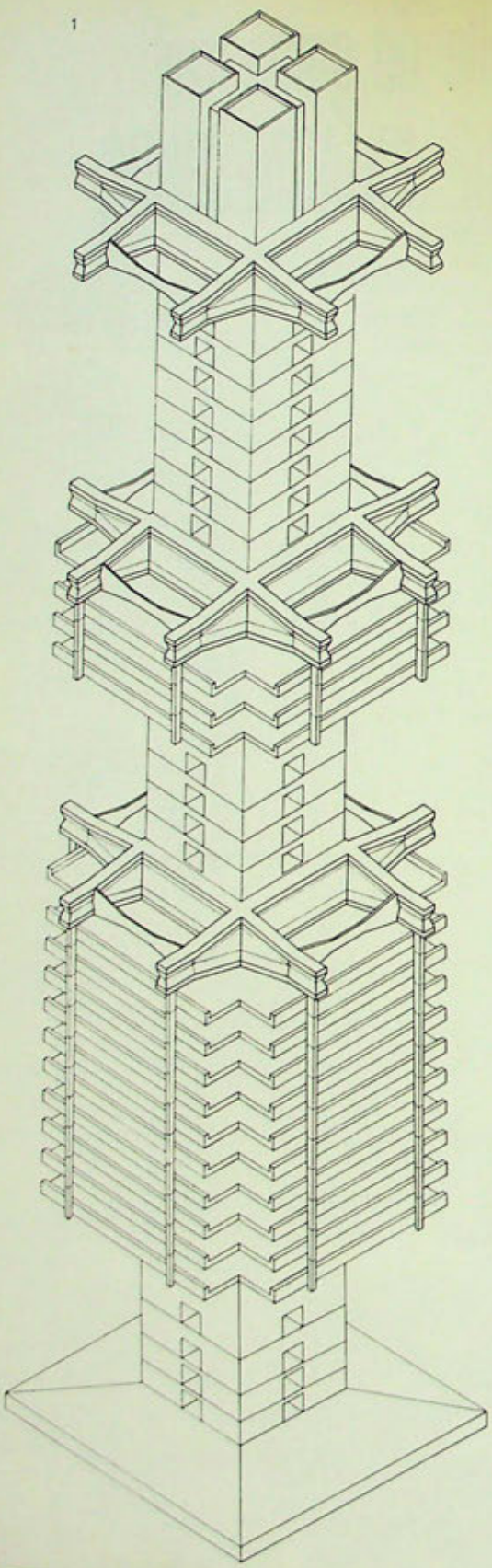


4



5





immeubles de grande hauteur, les deux architectes ont construit d'abord en acier et verre puis se sont plus récemment initiés aux méthodes de la préfabrication en béton armé (Ecole d'Ingénieurs de Düsseldorf et Université de Bochum). En même temps, ils appliquaient pour la première fois en Europe, avec l'Unileverhaus de Hambourg, les méthodes de la construction suspendue — où, à partir d'une structure primaire, les planchers sont réalisés du haut en bas, selon la logique même du système (un cas semblable en France a été celui de la Maison de l'Iran à la Cité Universitaire de Paris — voir « L'Œil » n° 170).

Ove Arup, quant à lui, est l'un des plus illustres ingénieurs du monde, surtout depuis qu'il a eu la charge d'étudier et de réaliser l'étonnant édifice qu'est l'Opéra de Sidney, sur le projet du danois Jørn Utzon.

De cette collaboration est sorti un ouvrage tout à fait neuf: un gratte-ciel composé de trois corps superposés qui sont chacun suspendu au noyau central. La tour a 139 mètres de haut, elle comporte 35 étages dont 27 suspendus (par groupe de neuf), pour les bureaux plus sept étages techniques. Sous terre, elle s'enfonce jusqu'à une profondeur de 18 mètres, occupés par cinq étages de sous-sols.

L'ensemble est circonscrit dans un vaste ilôt de plan carré bordé au nord par Fox street, au sud par Main street (qui, comme son nom l'indique, est l'artère principale du quartier d'affaires de Johannesburg), à l'est par Simmons street et à l'ouest par les Hollard Gardens. La tour proprement dite n'occupe pas le quart du terrain disponible, elle est reportée sur la limite nord-est, dégageant ainsi une vaste esplanade au sud, en communication avec l'immeuble de la Bourse de Johannesburg. Les sous-sols, par contre, occupent la totalité de la parcelle.

Cette implantation n'est pas sans rappeler l'illustre précédent new-yorkais du Seagram Building; elle était favorisée par des prescriptions réglementaires qui autorisent pour chaque mètre carré de sol libéré la construction de six fois la même surface en planchers. Les architectes en ont tiré parti pour mieux intégrer leur édifice à un tissu urbain très dense tout en affirmant sa silhouette — la Standard Bank domine le centre financier de Johannesburg.

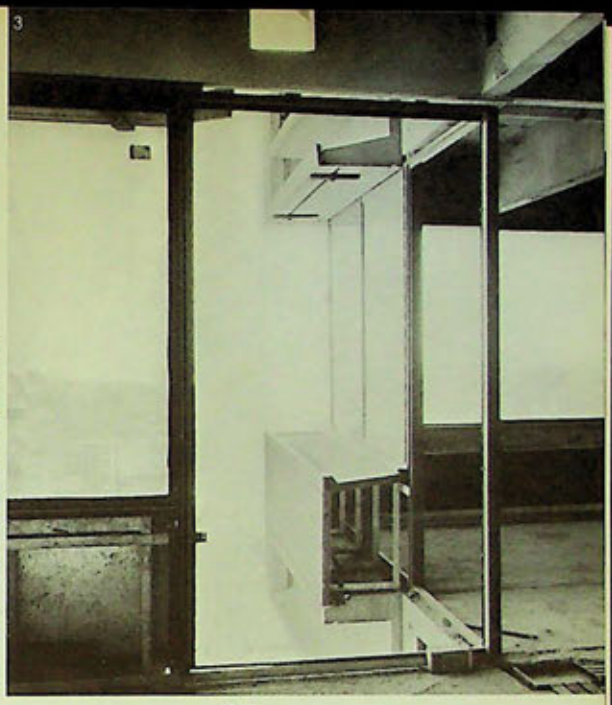
La construction tout entière est accrochée à un mât principal qui en constitue le noyau. Ce mât est lui-même subdivisé en quatre éléments tubulaires réalisés en coffrage glissant. La base est une plate-forme pyramidale ancrée dans le rocher. A trois niveaux, sur ce noyau solidement implanté, viennent se fixer d'énormes caissons, formés de poutres croisées dont les têtes se prolongent par des consoles en porte-à-faux, au droit des angles. De là sont suspendus les planchers, réalisés en éléments préfabriqués. Leur montage se fait de la façon suivante: des câbles d'acier sont suspendus depuis les consoles; on y accroche les dalles, formées de 36 éléments identiques assemblés par post-tension, puis on ceinture l'ensemble avec quatre poutres périphériques et on le relie à la console par un poteau suspendu, également préfabriqué. Quand les huit poteaux correspondant aux consoles ont été placés, le démontage des câbles d'acier peut être effectué et l'opération recommence pour l'étage suivant.

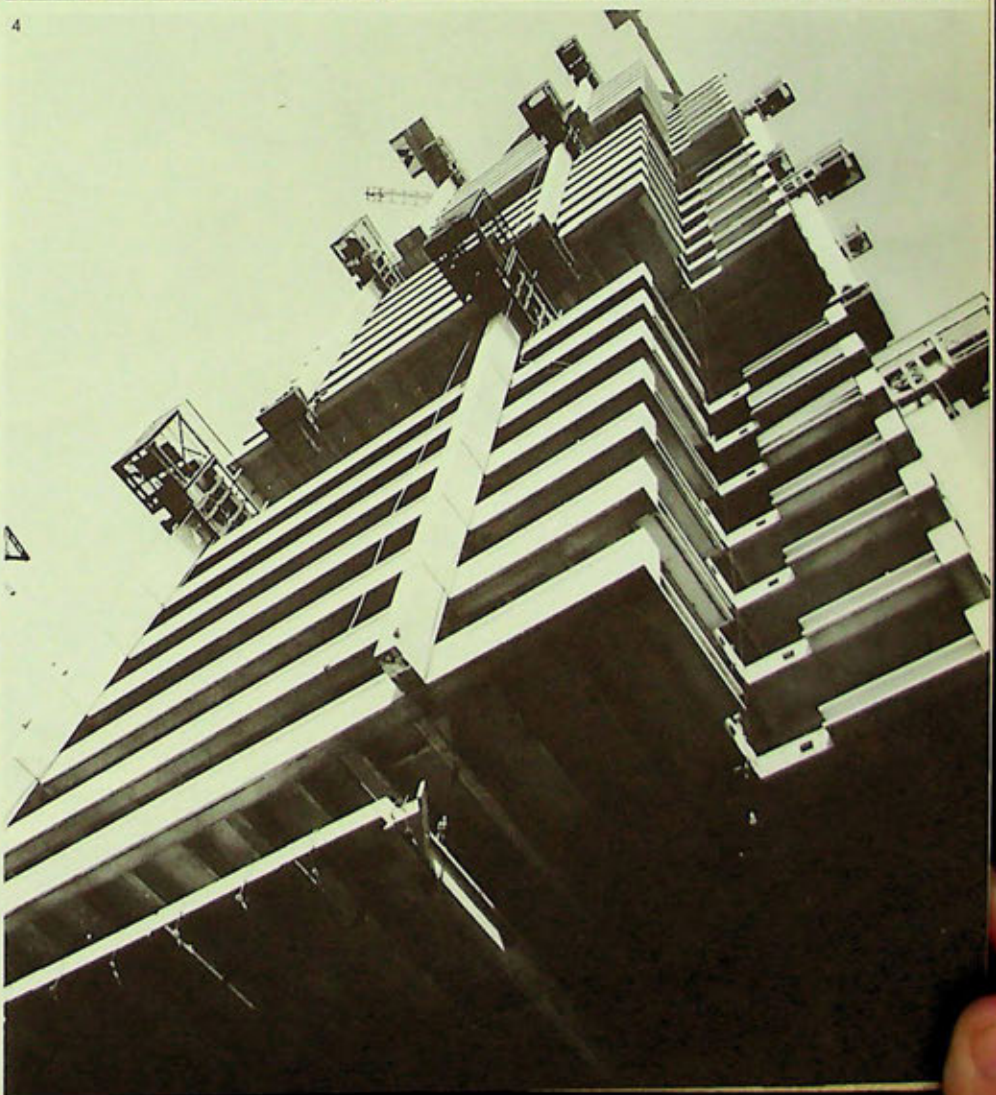
Cette méthode a permis une grande rapidité de construction et une grande économie. Dans un premier temps, au cours de l'hiver 1966, a été réalisée la destruction des immeubles existants. Le calendrier des travaux commence en novembre 1966 avec les premières fouilles visant à dégager l'espace nécessaire pour l'implantation du noyau et de sa semelle. Les fondations sont réalisées en avril-mai 1967, le noyau et ses consoles seront terminés en septembre 1968. Pendant ce temps-là, on a opéré une deuxième campagne de travaux d'excavation pour l'implantation des étages enterrés, qui sont achevés en décembre 1968. Et simultanément, les trois groupes de neuf étages seront construits à une cadence très rapide, grâce au système de préfabrication employé: chaque nuit, des camions apportent le matériel coulé en usine hors de l'agglomération. Le montage est exécuté par une immense grue tout azimuth qui couronne la plate-forme supérieure du noyau, les liaisons de chantier étant facilitées par les huit groupes d'ascenseurs installés dans le noyau et par les ascenseurs de chantier qui coiffent chacune des têtes de console. A ce rythme, le gros-œuvre était terminé en juin 1969. Le second-œuvre a été réalisé depuis, l'achèvement définitif devant intervenir dans les mois à venir.

1 Vue axonométrique indiquant le système de construction: en bas, le socle du noyau porteur, puis les étages enterrés. Le premier groupe d'étages est figuré en entier, les deux suivants partiellement pour exprimer le système de construction. **2** *à* **5** *Etat de la construction le 30 avril 1968, le 16 septembre, puis le 28 février 1969 et le 31 juillet. On a d'abord construit juste la base du noyau central, puis le noyau, les consoles inférieures, les consoles supérieures (afin de stabiliser la construction), enfin les consoles moyennes pendant qu'on travaillait par ailleurs à une deuxième campagne pour l'achèvement des sous-sols. Une énorme grue a été montée sur la tête du noyau, permettant l'exécution des étages suspendus, du haut vers le bas.*

L'expression architecturale du bâtiment, tel qu'il apparaît aujourd'hui, est tout entière le reflet du principe constructif, ce qui n'est pas un mince mérite. Détaché du sol et émergeant au-dessus du dernier plancher, le noyau affirme sa fonction porteuse. Les trois caissons et les consoles qui les prolongent s'y fixent comme des anneaux qui articulent le bâtiment. Là-dessus vient s'accrocher l'ossature secondaire préfabriquée, entièrement lisible, avec ses tiges de suspente emboîtées dans l'extrémité des consoles et avec ses poutres de rive (qui forment en même temps les allèges des fenêtres). De là sont jetés les planchers, jusqu'au noyau central, sans support intermédiaire. Des retraits sur les angles, donnant à chaque étage un plan cruciforme, indiquent la limite du porte-à-faux autorisé par la construction (et soulignent en même temps le parti adopté, par l'absence de retour des poutres de rive dans le creux de l'angle). A la jonction de chaque groupe avec le groupe inférieur, la solution de continuité des suspentes est clairement démontrée.

Les remplissages de l'ossature secondaire sont limités aux vitrages, la seule expression architecturale supplémentaire étant donnée par les gaines de climatisation apparentes en façade. En effet, le noyau assume à lui seul toutes les circulations verticales — ascenseurs, escaliers — associées aux gaines techniques et aux sanitaires; seule la climatisation a été dissociée. Ses trois usines sont installées sur les plates-formes correspondant aux consoles: de là descendent dans le retrait de l'angle les gaines en tôle noire qui distribuent les convecteurs installés dans les allèges des baies. Les exigences





1 En vue plafonnante, durant la construction des étages suspendus, on comprend mieux la méthode utilisée: on aperçoit les filins d'acier auxquels s'accrocheront les planchers préfabriqués, puis un étage ainsi retenu, enfin l'étage terminé, accroché aux suspentes en béton armé préfabriqué. Sur la tête de ces suspentes, les ascenseurs de chantier. 2 Détail des câbles provisoires retenant les planchers préfabriqués avant la pose des suspentes en béton: la tête d'une des huit suspentes, interrompue au niveau du plancher supérieur, est visible sur la droite. Au fond, la poutre de ceinture est déjà posée. 3 Un étage en cours de finition: la poutre de ceinture est creuse, contenant les convecteurs nécessaires à la climatisation. L'angle, par contre, est évidé, la poutre jouant un simple rôle de raidissement sur la paroi en porte-à-faux. Les montages d'huisserie respectent cette disposition. 4 L'ensemble du bâtiment est presque achevé, seul manque le niveau inférieur à ce stade de l'exécution du gros œuvre.

de la climatisation justifient ce dispositif: il convient, en effet, de fractionner au maximum les circuits de distribution pour en réduire le parcours et de les installer en façade pour obtenir une meilleure diffusion. Le trajet depuis le noyau se serait trouvé trop long. L'expression architecturale qui est apportée à ce problème technique élémentaire, et qui le magnifie, résume à elle seule toute l'audace du bâtiment et son haut niveau de qualité.
Enfin, à l'intérieur, les architectes ont prévu des bureaux sans cloisonnement que rendent possibles les 800 m² d'un seul tenant libérés à chaque étage entre le noyau et les façades. Pour la partie en sous-sol, qui recevra les locaux publics de la Banque, une installation très luxueuse a été prévue: quatre escaliers roulants rejoindront le niveau de la place publique dégagée devant la tour; les murs seront plaqués de marbre blanc, avec un mobilier en acier chromé et cuir noir.
Ce tout dernier ouvrage qu'est la Standard Bank de Johannesburg, dans l'atelier d'Hentrich et Petschnigg, marque un pas très important dans leur production. Hentrich, contemporain exact d'Eiermann et comme lui élève d'Hans Poelzig et de Mies van der Rohe, a été autrefois le collaborateur d'Hugo Häring puis d'Erno Goldfinger. Depuis les années 1950, il s'est fait connaître par ses expériences dans le domaine de l'acier — la tour Phœnix, en acier, était en quelque sorte la symétrique du gratte-ciel Pirelli, de Pier-Luigi Nervi, et de son élégante structure en béton armé.
Depuis quelques années, Hentrich et Petschnigg s'étaient tournés vers le béton armé sous sa forme industrielle — la préfabrication — mais il leur manquait encore la démonstration majeure qui leur a été possible grâce à la Standard Bank, où leur expérience s'est rencontrée avec celle d'Ove Arup: ce nouvel édifice ouvre la voie d'une prochaine génération de gratte-ciel, autrement plus intéressants dans leurs principes que les lourdes réalisations en schokbéton dont Skidmore, Owings et Merrill se sont fait une spécialité en Amérique!

1 Sur la plateforme supérieure du noyau a été montée une grue spéciale, nécessaire aux travaux. Cette grue, dessinée par Mechaniplan (Pty), pèse 65 tonnes et reçoit des charges entre 70 et 100 tonnes. Elle est en effet fixée au noyau à la fois sur son axe et par un rail circulaire. Le noyau lui sert de flèche, ce qui permet d'augmenter considérablement les charges.
2 Haute de 139 mètres et comportant 37 étages, la tour de la Standard Bank à Johannesburg, est composée de trois corps suspendus à des consoles en porte à faux se détachant d'un mât central, qui comporte les circulations verticales.

SIXTH A

A l'Hôpital Necker: un espace déterminé par la couleur

Architecte: André Wogensky

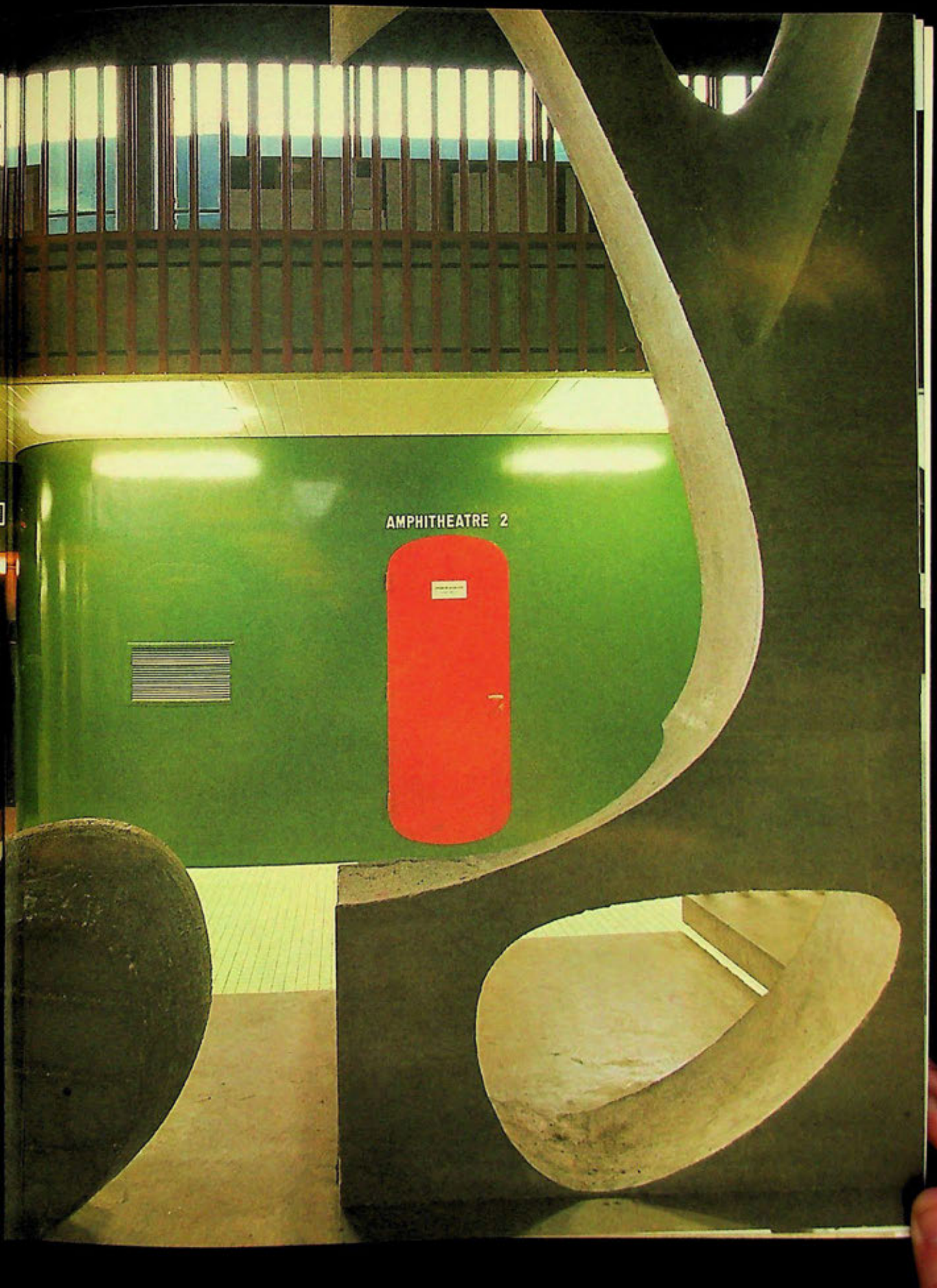
Trois ans après l'achèvement du C.H.U. Saint-Antoine, en 1965 (voir « L'Œil » n° 134), le C.H.U. Necker a ouvert ses portes. Frère du précédent, le nouveau centre hospitalier universitaire a également pour fonction de constituer une sorte de faculté médicale associée à l'un des grands hôpitaux parisiens – pour favoriser le contact des étudiants avec les malades et en faire d'authentiques praticiens. Il a été conçu d'une manière tout à fait identique mais dans une implantation différente.

Le terrain sur lequel il est bâti, donnant sur la rue de Vaugirard, constitue en effet un profond rectangle dont le niveau général surplombe les terrains de l'hôpital. Le paysage environnant est désolant: derrière l'alignement des immeubles de la rue de Vaugirard se situe un ensemble d'édifices dispersés, de tout âge et de tout style, certains très laids et d'autres très vétustes.

L'architecte, André Wogensky, a traité son édifice comme un ensemble autonome tourné vers la rue de Vaugirard et simplement relié à l'hôpital Necker par des passerelles et des escaliers au revers. Un bâtiment haut, installé perpendiculairement à l'alignement de la rue, sur le fond de la parcelle, regroupe l'ensemble des laboratoires, tandis que les amphithéâtres et les salles de cours ont été enterrés sous une vaste esplanade qui débouche sur la rue de Vaugirard, en exploitant la dénivellation.

C'est cette esplanade qui s'offre tout d'abord au regard: de plain-pied avec la rue, elle rompt l'alignement des immeubles et se prolonge en équerre derrière eux – il serait

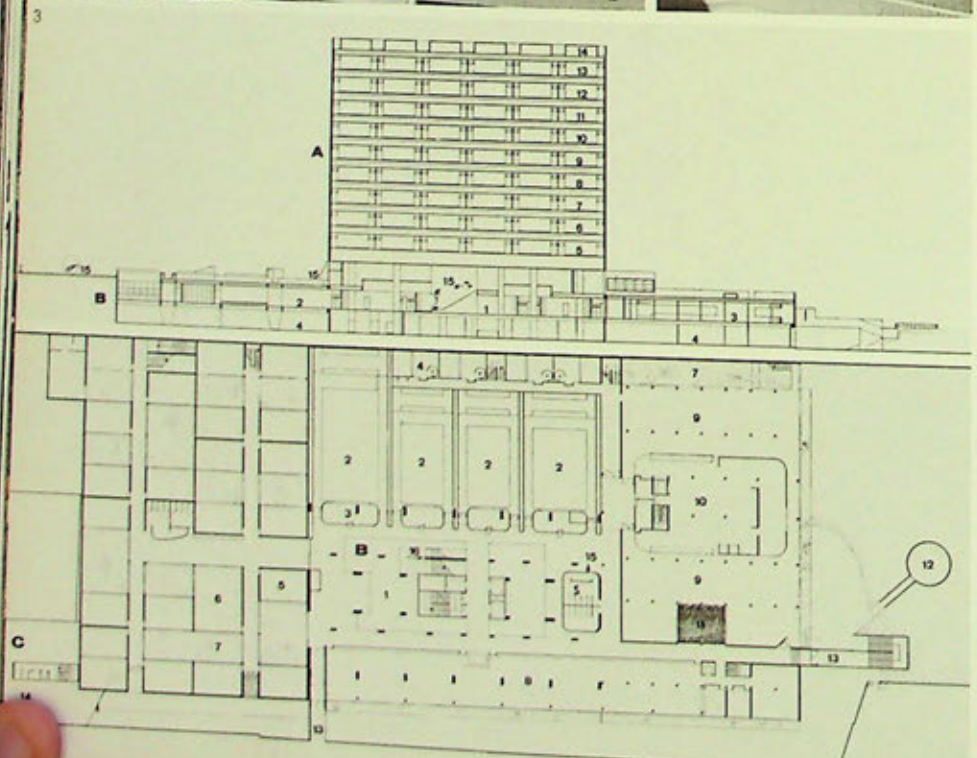
1 et *2* *Le grand hall se situe au sous-sol: une coursive, de plain-pied, est reliée aux amphithéâtres par un large escalier, accosté contre le noyau des ascenseurs. Dalles et voiles en béton brut s'opposent aux garde-fous et aux gaines techniques, dont chaque couleur correspond à un fluide.* *3* *Les volées de l'escalier sont séparées par un voile de béton évidé: le mouvement de cette sculpture de Marta Pan s'intègre parfaitement à celui de l'escalier.*


AMPHITHEATRE 2

1 Détail du brise-soleil sur les longues façades: placés en haut des baies, ils alternent avec de petits balcons à allèges pleines. L'inclinaison de l'élément inférieur est calculée d'après l'ensoleillement. 2 Le bâtiment haut, depuis l'esplanade: le pignon aveugle est tourné vers la rue. 3 La coupe longitudinale montre la forte dénivellation existante entre l'esplanade et le fond de la parcelle: cette dénivellation a permis l'installation des étages enterrés. 4 Le plan du premier niveau de sous-sol se raccorde à la coupe, reflétant la disposition en profondeur du hall et des quatre amphithéâtres. A gauche, les salles de cours éclairées par des patios; à droite, les deux salles du restaurant universitaire, séparées par la cuisine. 5 Sur l'esplanade, une sculpture en béton blanc de Marta Pan. Des banquettes de béton et des jardinières ponctuent ce vaste espace.

1

2



3

d'ailleurs souhaitable que les immeubles qui masquent actuellement le bâtiment haut et qu'on a conservés par économie soient abattus, afin de libérer entièrement l'esplanade. Ils seraient avantageusement remplacés par un prolongement du pavillon d'entrée qu'André Wogensky a bâti à l'alignement de la rue pour le logement du personnel de service et de la direction.

L'esplanade n'est pas un forum, c'est un espace vivant, rempli par des jardinières et creusé de patios éclairant l'étage enterré. Une importante sculpture de Marta Pan, en béton blanc, en achève l'expression plastique, particulièrement heureuse et animée. Le fond est occupé par le pignon du bâtiment haut, rejeté vers la droite du terrain, les longues façades étant en ligne de fuite. Ce paysage composé a d'ailleurs quelque chose d'une perspective Renaissance, avec ses points de fuite calculés et l'unicité du point de vue proposé.

Le bâtiment haut reprend les principes du C.H.U. Saint-Antoine: plan à double exposition, avec noyau central d'archives et de réserves enveloppé par les couloirs; façades vitrées protégées par des brise-soleil horizontaux, dont le profil est calculé en fonction de l'ensoleillement; pignons aveugles revêtus de plaques modulées en tôle émaillée blanche. L'ensemble est détaché du sol par un rez-de-chaussée vitré formant hall.

C'est ce hall, avec le bâtiment enterré auquel il correspond, qui est la partie la plus originale de l'édifice. On a en effet creusé au centre, sous le bâtiment haut, un grand vide à deux niveaux. Depuis l'accès, au niveau supérieur, le regard plonge vers le fond de la fosse, qui constitue le dégagement des amphithéâtres. L'animation de ce hall est assurée tout d'abord par un large escalier dont Marta Pan a sculpté le mur en utilisant le procédé élémentaire de la taille en réserve – ici, des formes en polystyrène expansé ont été placées à l'intérieur du moule; le décoffrage a laissé des évidements d'un effet remarquable. Par ailleurs, les gaines techniques et les cages d'ascenseurs ont reçu une mise en couleur qui souligne le caractère fonctionnel tout en leur donnant une inhabituelle qualité plastique. Latéralement, le hall est rythmé par les portes des amphithéâtres et celles de cabines de projection – traitées comme des portes de bateaux, avec seuil et angles arrondis. Le fond est habillé par une fresque.

Au-delà est placée la grande salle du restaurant universitaire qui, par la déclivité, se trouve en surplomb. La vue qu'on a de ce côté est d'ailleurs fort curieuse: on y aperçoit, sur le talus qui rattrape le niveau des immeubles implantés au revers, une sorte de blockhaus à peu près enterré, de plan circulaire, coiffé par un toit étonnamment léger, en acier: il s'agit d'une réserve pour les produits chimiques dangereux – notamment les explosifs. La légèreté du toit et l'épaisseur des murs font de ce cellier une sorte de fourneau en cas d'explosion: la déflagration ferait en effet sauter le toit sans provoquer d'autres dégâts.

Il faut enfin signaler la présence des salles de cours sous l'esplanade d'entrée: elles sont groupées de part et d'autre des patios qui les éclairent et sont conçues pour un petit nombre d'étudiants, favorisant les travaux de groupe. Comme les laboratoires, ces salles sont d'une architecture volontairement austère, avec leurs murs blancs, leurs châssis noirs, en contraste avec l'atmosphère accueillante et colorée du hall. La verdure du patio est le seul élément d'animation qui ait été consenti.

Tel quel, le C.H.U. Necker, tout en reprenant les principes de Saint-Antoine, est un ensemble original, dont il faut souligner la parfaite intégration à un environnement pourtant incohérent et l'heureux traitement du hall enterré – point clé de la composition capable sans doute, par sa seule qualité, de donner une vie à cet ensemble universitaire qui, sans cela, aurait bien pu rester artificiel.

LA DERNIERE OEUVRE D'EDOUARD ALBERT

par Pierre Joly

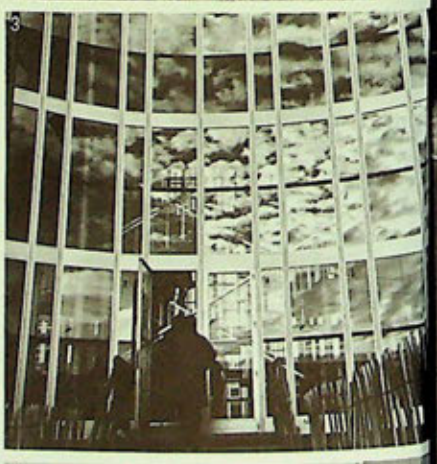
C'est peu de temps avant sa mort que Edouard Albert donna les plans de la Bibliothèque Universitaire de Nanterre, aujourd'hui en cours d'achèvement

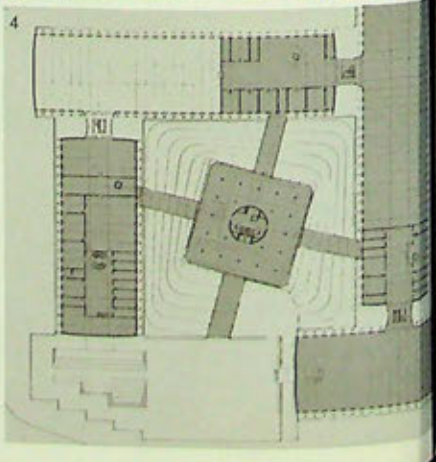
Dans l'espace indifférencié, semé de constructions indifférentes, des Facultés de Nanterre, le chantier de la Bibliothèque Universitaire apparaît au premier regard comme le seul groupement organisé, qui ne réponde pas aux lois d'une géométrie évidente — et illusoire. L'arrangement des bâtiments est compact, les salles de lecture entourant de près le silo des réserves. Leur relation mutuelle doit au décalage en plan de la tour centrale cet élément de surprise et de complexité sans lequel il n'y a pas d'expression architecturale.

On peut, bien sûr, trouver à cette disposition des raisons techniques ou, comme on dit, fonctionnelles. La dimension considérable du complexe posait en effet un problème difficile. Le regroupement en un seul ensemble des bibliothèques des Facultés de Lettres et de Droit et de la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine risquait de rendre malaisé le rapport, pourtant essentiel, entre le livre et le lecteur (Nanterre abrite également la Bibliothèque Centrale Universitaire, mais celle-ci ne reçoit pas de lecteur. Elle sera située au sommet de la tour). On y a paré en adoptant un système électronique de distribution, grâce auquel l'acheminement des livres est entièrement automatisé, la commande se faisant par voie pneumatique. Il était très difficile de prévoir l'importance relative des différentes sections. On a donc choisi d'ouvrir au public de vastes salles libres de tout cloisonnement. Du « pater noster » central installé dans la tour, trois convoyeurs desservent les salles, en franchissant la cour intérieure par des passerelles. L'une des salles, indépendante, est réservée pour devenir salle d'exposition. Cette disposition laissait la liberté, que l'on a mise à profit, d'implanter la tour centrale sans souci des coordonnées orthogonales du plan.

Les bâtiments bas sont construits de panneaux de façade en béton blanc, qui portent toutes les charges verticales. La couverture est assurée par des coques préfabriquées en béton précontraint qui ont une portée de vingt mètres, pour une épaisseur moyenne de sept centimètres... La charpente métallique apparente fait office de contreventement. On a profité de ces contreforts (en tubes d'acier) pour évacuer l'eau pluviale, qui est librement crachée dans des caniveaux. La tour porte évidemment des charges beaucoup plus considérables (elle contiendra au total 1 800 000 ouvrages). La conception en est donc toute différente: autour d'un noyau en béton, réalisé par le procédé du coffrage glissant, les porteurs métalliques sont disposés de cinq en cinq mètres. Les façades sont construites de panneaux préfabriqués en béton blanc, posés en redents afin d'interdire toute pénétration directe des rayons du soleil.

Elles sont contreventées dans leur plan par une charpente métallique d'allure arborescente, qui assure la solidarité de l'ensemble, en interdisant tout déplacement latéral par rapport au noyau. Telle apparaît, à travers la sécheresse d'un descriptif, la dernière œuvre d'Edouard Albert. Mais il serait bien difficile de ne pas l'interroger sur l'homme dont elle détient désormais, elle seule, le secret le plus intime. Comment résister au spectacle fascinant de cette architecture sortie de terre comme à l'insu de son inventeur, vestige, avant d'être achevée, d'une pensée qu'elle enferme désormais dans un accomplissement prématuré? Qui était donc Edouard Albert? On pourrait répondre par quelques faits, quelques dates: en 1954, un immeuble de bureaux, rue Jouffroy, la première œuvre où sa recherche trouve son expression propre; le début aussi de la longue collabo-





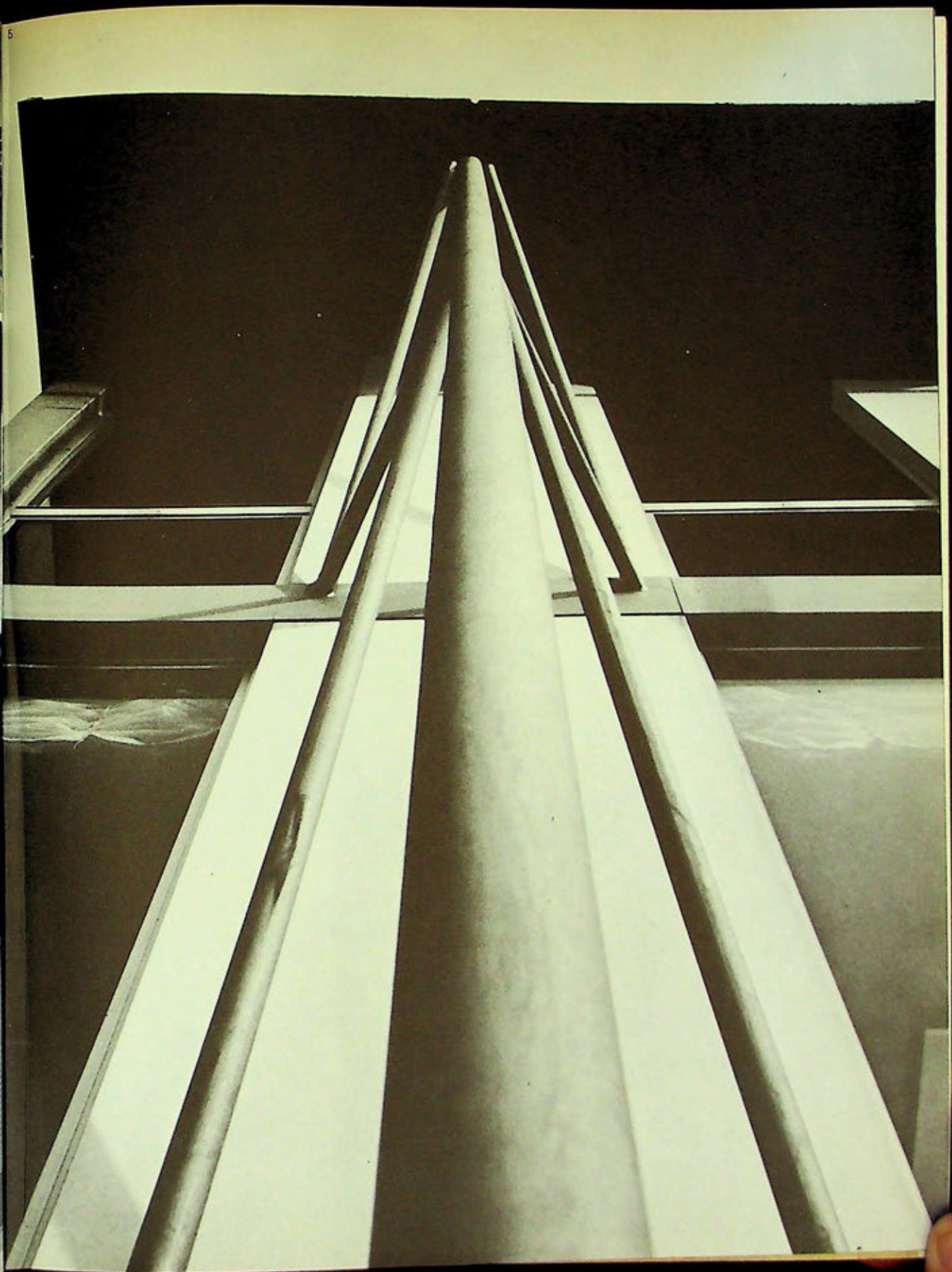
1 Intérieur d'une des salles de lecture, au premier étage d'un bâtiment bas. Un escalier à vis assure la liaison avec le rez-de-chaussée.

2 et 3 L'un des escaliers de desserte situés à l'articulation de deux des bâtiments bas: « Un jeu savant des virtualités spatiales où le concret et l'abstrait sont mélangés grâce aux réflexions et transparences peut remplacer, en plus subtil, l'ancien jeu des ombres » (E. Albert).

4 Plan d'ensemble: au centre, la tour de réserve, reliée aux salles de lecture par trois passerelles qui franchissent un jardin intérieur. L'accès des lecteurs est prévu par le rez-de-chaussée de la tour centrale.

5 Détail de la façade de l'un des bâtiments bas, avec sa charpente métallique apparente.

Photos Pierre Joly - Véra Cardot



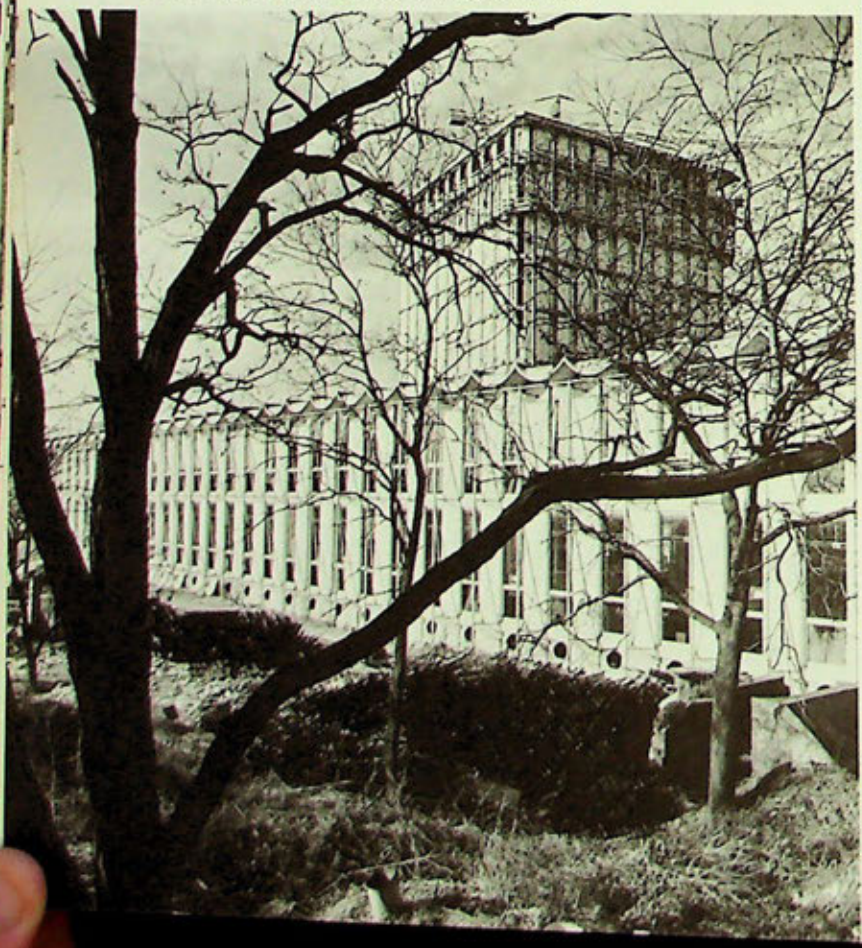
ration avec l'ingénieur J. L. Sarf; en 1958, l'immeuble rue Croulebarbe; en 1959, le bâtiment administratif d'Air France à Orly, dont l'élégance fait un éloquent contraste avec la lourdeur pédante de l'aérogare; puis le bureau d'études Vallourec à Aulnoye, puis la part décisive prise à la construction de la Faculté des Sciences de Paris, enfin la Bibliothèque de Nanterre, dont François Maroti a eu la lourde tâche d'assurer la construction.

Une idée simple fait le lien, suivie avec rigueur et opiniâtreté: le refus de toute solution massive, l'allégement de la structure pour atteindre à un idéal qu'Edouard Albert définissait avec une clarté poétique: « L'espace est là, libre, la masse oubliée ». Cette définition, il est vrai, évoque moins une recherche technique qu'un rêve, mais un rêve auquel la technique donnait peu à peu la liberté. L'affirmation passionnée d'une architecture dégagée du poids, de la masse, n'était pas seulement d'un technicien, plus conscient que d'autres des possibilités offertes par les modes de construction et les matériaux contemporains, mais d'un homme d'imagination, à qui le végétal parlait le langage de la construction et pour qui c'était une évidence « qu'il y a toujours eu plus de place de rêve dans un arbre que dans un banc de calcaire ». Dès lors, l'acquisition technique était tenue, avant toute chose, pour un moyen stylistique: enveloppe et ossature, clôture et structure dissociées allaient procurer les moyens d'une écriture en contrepoint, qu'Albert comparait à une portée musicale. A ce principe appliqué rue Croulebarbe et à la Faculté des Sciences, la Bibliothèque de Nanterre apporte une variante significative. Les façades des salles de lecture sont porteuses, bien qu'ajourées du faîte au soubassement: les panneaux de béton n'ont à soulever que de légères coques et le contreventement est, on l'a vu, entièrement reporté au dehors. Deux structures donc, l'une enveloppant l'autre, permettent de multiplier les points d'appui, vieux secret de légèreté, que connaissaient déjà les « bâtisseurs de cathédrales ».

Car Edouard Albert ne s'engageait pas dans cette recherche sans bagage. Il était conscient d'avoir pour lui toute une part, préférée, de la tradition, ce qu'il traduisait par ce mot d'ordre laissé à ses élèves, en guise d'héritage: « Construire en gothique, et non en renaissant. » Peu d'architectes auront été, comme lui, préoccupés de style, et de style d'époque, autrement dit d'une architecture dont l'expression soit contemporaine, et non pas seulement les moyens de construction.

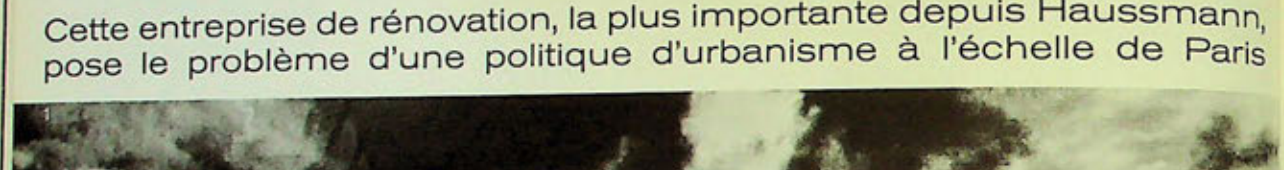
1 Le budget des bibliothèques universitaires ne comportant aucun pourcentage réservé aux œuvres d'art, l'architecte avait demandé à sa fille Anne de mettre à profit le coffrage des caniveaux pour y ménager un décor. Ce dessin en faible relief se mêlera le plus souvent aux reflets du bâtiment dans la mince pellicule d'eau résiduelle — contrepoint dont la musicalité ne pouvait qu'enchanter Edouard Albert.

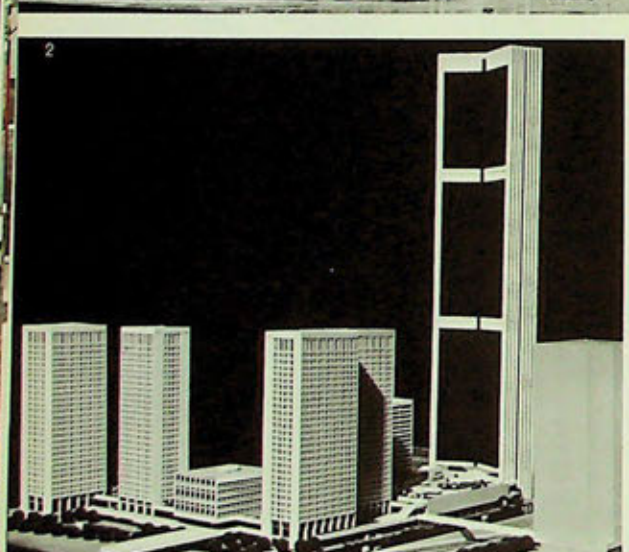
2 Vue d'ensemble prise du sud-est. Les derniers étages de la tour sont en voie d'achèvement. Parlant des moyens d'expression nouveaux dont dispose la musique contemporaine, Albert écrivait: « Tout cela complique l'écriture et oblige à une architecture plus formelle, comme le dodécaphonisme où la dissonance se meut sans rupture d'harmonie, grâce à des règles strictes. »

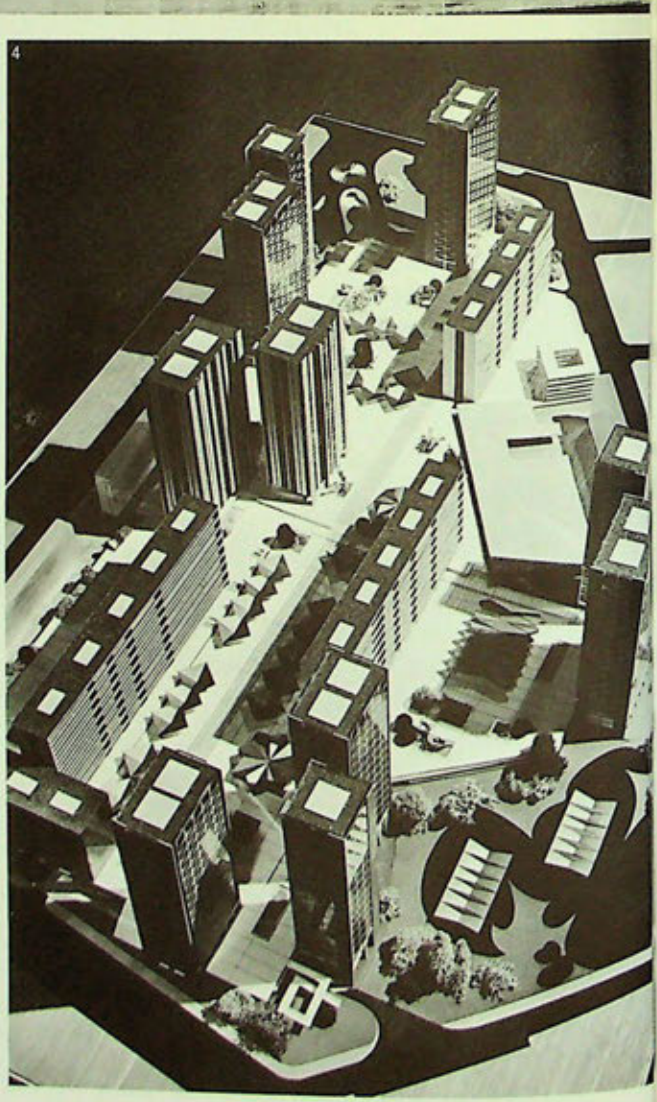


PARIS: LA PORTE D'ITALIE EN CHANTIER

Cette entreprise de rénovation, la plus importante depuis Haussmann, pose le problème d'une politique d'urbanisme à l'échelle de Paris







Cent ans après la « Transformation de Paris », par le Baron Haussmann, une nouvelle génération d'édifices couvre aujourd'hui une capitale démesurément agrandie: aussi l'urbanisme actuel, dans son ensemble, souffre-t-il d'une maladie de croissance, qui tient essentiellement à l'inadaptation des moyens d'intervention des services publics en regard des tendances spontanées de l'évolution urbaine.

L'annexion des communes suburbaines, en 1860, avait résolu pour un moment les problèmes d'extension de Paris: l'étude prospective des urbanistes haussmanniens avait conduit à envisager une agglomération de trois millions d'habitants. Dès avant la mort d'Haussmann, l'expansion de la capitale bousculait cette prévision et faisait apparaître un second problème: celui de la ségrégation sociale Est-Ouest puis Paris-Banlieue, surtout après la Commune. Cent ans plus tard, et faute d'un véritable urbanisme, les tensions internes de l'agglomération parisienne sont arrivées à éclatement: les opérations actuelles sont des opérations « à chaud » qui — pour continuer les métaphores médicales chères aux urbanistes — traitent des tissus dégénérés.

Le déséquilibre entre les fonctions vitales de la capitale et l'insuffisance de ses banlieues donne, en effet, naissance à une véritable pourriture du tissu urbain, dont l'agent fermentateur est la spéculation immobilière. Tous les remèdes proposés précédemment, si importants soient-ils, se sont attaqués aux effets du mal, dont ils tentaient d'enrayer le progrès, et non à ses principes.

Il a été prouvé, au cours de ces dernières années, que la transformation de Paris s'opérait à une cadence régulière — une étude récente l'évaluait à six fois et demi la surface des logements détruits — mais que cette rénovation effectuée au « coup par coup », sans aucun plan, avait des effets catastrophiques sur le tissu urbain. Parallèlement, avec la diminution des réserves de terrain, la spéculation tend à s'affoler et à provoquer, en définitive, d'abord le resserrement du marché des logements neufs, qui ne concernaient plus que la catégorie des immeubles de luxe, puis son engorgement: la crise de l'immobilier a été profondément ressentie au cours des deux dernières années.

L'évolution de la maladie urbaine dont souffre Paris a pris dès lors un tour si grave que promoteurs et administrateurs ont accepté finalement de se retrouver autour d'une table et de débattre des solutions à apporter pour une meilleure gestion de l'urbanisme parisien.

L'histoire des projets d'urbanisme reflète strictement cette évolution du problème: en 1953, le plan Bernard Lafay apparaissait surtout comme une évaluation de la capacité libérable de terrains dans l'enceinte de la capitale. Reprenant certaines propositions du « plan Prost » de 1939, il localisait des implantations nouvelles sur les vastes emprises de la S.N.C.F., d'une part, et, d'autre part, sur les anciens « îlots insalubres », dont il s'agissait d'accélérer la cadence de rénovation; on s'apercevait alors que, sur les dix-sept îlots décrétés insalubres par le Conseil Municipal en 1894, trois seulement avaient été rénovés en soixante-dix ans. Conjointement, la recherche des terrains s'étendait à la proche banlieue: l'opération de la Défense en est le reflet.

Défense et Semea-XV (rénovation du front de Seine, dans le 15e arrondissement) sont deux opérations similaires qui tentent, par le biais d'une législation contraignante, de dépasser la politique si critiquable du « coup par coup ». L'une et l'autre reposent sur l'initiative de l'Etat — réunies dans un « Etablissement Public » ou dans une « Société d'Economie Mixte » — avec des promoteurs eux-mêmes souvent publics et avec des collectivités locales. Les deux tentatives n'ont pas connu le succès désirable: la lenteur de l'exécution, renchérissant d'autant le coût, les ont rendues à peine rentables, sinon déficitaires. Au contraire, Maine-Montparnasse a été réalisée à une cadence relativement rapide, car elle ne posait aucun problème d'expropriation. C'était, avec le demi-échec de ces opérations à caractère mixte, celui des tentatives de rénovation esquissées par le Conseil Municipal, en accord avec les promoteurs.

Une nouvelle expérience a alors été tentée: celle de l'« aménagement concerté », où l'initiative privée s'associe avec les services publics d'urbanisme dans de vastes opérations de rénovation, la libération des terrains étant obtenue non par voie d'expropriation mais grâce aux « associations syndicales de propriétaires » prévues par la loi de 1865 et dont l'usage était tombé

1 La silhouette de l'opération « Italie » reste encore théorique à l'heure actuelle. A droite se situera la tour-signal puis, le long de l'avenue d'Italie, les tours et les bâtiments longs réunis par « bouquets ».

2 « Galaxie », dont le démarrage est imminent, sera la première tranche de la rénovation mais aussi la plus imposante: on y trouvera la tour-signal, aménagée en bureaux et haute de plus de deux cent mètres, à l'angle de la place d'Italie. Des immeubles d'habitation et des bâtiments bas réservés au commerce compléteront l'ensemble.

3 et 4 Un second secteur de rénovation, celui des Gobelins, a été jumelé à l'opération: les mêmes principes de verticalité et de groupement de tours y sont appliqués.

5 La rénovation est un bouleversement dans la vocation du quartier: slogans politiques et bilans financiers s'affrontent irrémédiablement — seule une gestion saine, sur le plan politique comme sur le plan urbanistique de l'agglomération parisienne, pourrait réduire ces conflits.

1 La grande étendue de l'opération est visible sur ce plan de l'état actuel. La gamme des teintes y exprime le caractère plus ou moins « ossifié » de la structure urbaine. Toute cette région de Paris, promise à la rénovation, recouvre d'anciens faubourgs réunis à la capitale en 1960.

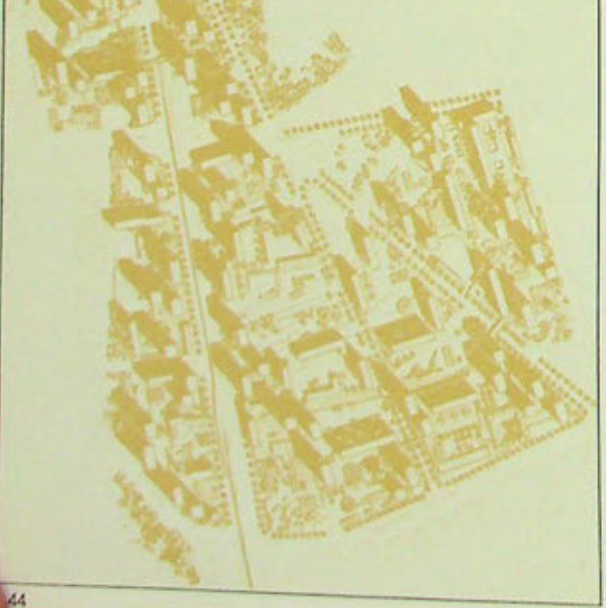
2-3 Le plan-masse, dont le dessin est surtout théorique, est complété par une image beaucoup plus abstraite mais plus souple: le « plan d'ordonnancement », exprimant en clair les circulations et en foncé les densités de construction souhaitables, avec les principaux accents.

4. L'« urbanigramme », mis au point comme le plan d'ordonnancement par les urbanistes d'« Italie », est un document synthétique où sont représentés simultanément le coefficient d'occupation du sol (C.O.S., exprimant les espaces construits), et la densité de construction (rapport entre les m² de planchers et la surface au sol ou coefficient d'utilisation, C.U.S.). Ces données sont associées avec toutes les variantes possibles dans les rapports entre équipements, circulation, espaces verts, habitat, bureaux, commerces, ateliers... On peut ainsi exprimer tous les choix possibles, en fonction d'un paramètre, et toutes les conséquences de ce choix dans les autres domaines. L'incompatibilité de certains choix est aussi apparente.

en désuétude, après l'achèvement de la rénovation du Second Empire.

« Italie — XIII[e] arrondissement », comme les Hauts de Belleville, est l'expression de cette politique nouvelle d'association de l'État avec les entreprises privées en dehors de tout processus autoritaire de rénovation. Italie est une convention: la Ville formule ses exigences en matière d'équipements publics, de voirie, de transports, impose également aux promoteurs la charge du relogement des locataires évincés mais, en contrepartie, elle leur permet une surdensification du terrain (majoration du coefficient d'utilisation du sol — C.U.S.) qui rentabilisera l'opération et en assurera l'équilibre financier.

La superficie de l'opération est de 86 hectares, dont 67 en îlots. L'étude d'urbanisme a conduit à proposer la cession de 15 hectares par les promoteurs à la Ville, pour l'élargissement de la voirie et la réalisation des équipements sociaux. A cette cession gratuite s'ajoute une contribution financière de 30 millions de francs. Moyennant quoi, le C.U.S. est porté de la moyenne de 3 à celle de 3,5: des 12 000 logements actuels, on passera à 18 000 logements, en doublant le nombre des habitants du quartier. La physionomie des emplois est également modifiée: leur nombre s'élève de 15 000 à 20 000; les actuels 100 000 m² de bureaux et 200 000 m² d'industries artisanales deviennent respectivement 350 000 m² et 2000 m². C'est dans ce domaine, d'ailleurs, que la mutation est la plus profonde: il ne s'agit plus



d'une rénovation de l'habitat mais d'un changement de vocation.

Sans ce changement de vocation, et même avec des concessions importantes dans le domaine de la densité, l'opération Italie n'aurait pas pu voir le jour: les exigences de rentabilité auxquelles sont confrontés les promoteurs sont d'autant plus difficiles à satisfaire que la Ville elle-même prétend leur faire endosser le coût des études d'urbanisme et celui d'une bonne partie des équipements publics. Que cette politique ait ses raisons d'être, nous n'avons pas ici à en débattre, mais on doit admettre ses conséquences directes: l'éviction d'une partie de la population parisienne qui, même bénéficiant de mesures sociales, perd son logement d'origine et perd aussi définitivement son activité traditionnelle. Il faudra un jour poser ouvertement le problème de savoir si cette politique est vraiment prospective.

Quoi qu'il en soit, la rénovation du secteur Italie se présente comme une série de hautes tours (+90 mètres) implantées ponctuellement le long de l'avenue d'Italie et dominées par une tour-signal haute du double. Des immeubles longs, d'une quinzaine d'étages (environ +50 mètres) viennent compléter le dispositif. La différenciation entre les circulations automobiles et piétonnières est totale: le niveau piétons est prévu à 7 mètres au-dessus de la voirie.

Le caractère ponctuel de l'implantation est en grande partie imposé par les contraintes propres à la nature du sol, creusé d'anciennes carrières: les fondations profondes (–20 mètres) seront limitées à la superficie minimum. Quant à l'allongement de la composition et à son plafonnement voulu (il se veut la transcription à échelle moderne des règlements haussmanniens), ils marquent la profonde unité de conception qui existe entre les différents projets auxquels ont participé les membres de l'ancienne équipe de Raymond Lopez (de Maine-Montparnasse au Front de Seine), depuis l'époque du plan Lafay.

Pourtant, et malgré une certaine rigidité apparente dans l'image du plan-masse, Italie est une proposition beaucoup plus souple que les expériences précédentes de la Défense ou du Front de Seine. Le document officiel qui préside à la rénovation du quartier est en effet un « plan d'ordonnancement » qui fixe les densités à respecter et les principaux accents recherchés dans l'implantation des bâtiments, mais il n'a aucun caractère contraignant; ce n'est pas un épannelage sclérosant des volumes de construction. Ainsi la réalisation par tranches pourra-t-elle se modeler aux changements du style architectural qu'on observe si fréquemment: l'image en plan-masse sera caduque mais la silhouette générale restera clairement définie.

La première tranche des travaux — qui voisinent avec l'opération publique de rénovation de l'îlot des Deux-Moulins, réalisée par la Régie Immobilière de la Ville de Paris (logements sociaux) — débute actuellement: c'est l'importante opération « Galaxie », sur les trois premiers hectares libérés le long de l'avenue d'Italie et de la rue Bobillot. Onze banques et douze compagnies d'assurances y sont partie prenante. La réalisation comprendra quatre tours d'habitation de trente étages, un bâtiment long, une petite tour de bureaux et une grande tour — l'« Apogée de Paris » — qui aura plus de 200 mètres de haut, à l'angle de la Place d'Italie. Aux 1100 logements et aux 80 000 m² de bureaux ainsi construits s'ajoutera une énorme surface de vente: 40 000 m², représentant 65 commerces plus un nouveau grand magasin de la chaîne du Printemps. Les sous-sols, très profonds, offriront 2600 places de stationnement.

« Galaxie » représente à peu près le dixième de l'opération Italie en importance — l'ensemble de cette opération ne figurant que pour le cinquième des entreprises de rénovation projetées par le Conseil de Paris dans l'enceinte de la capitale.

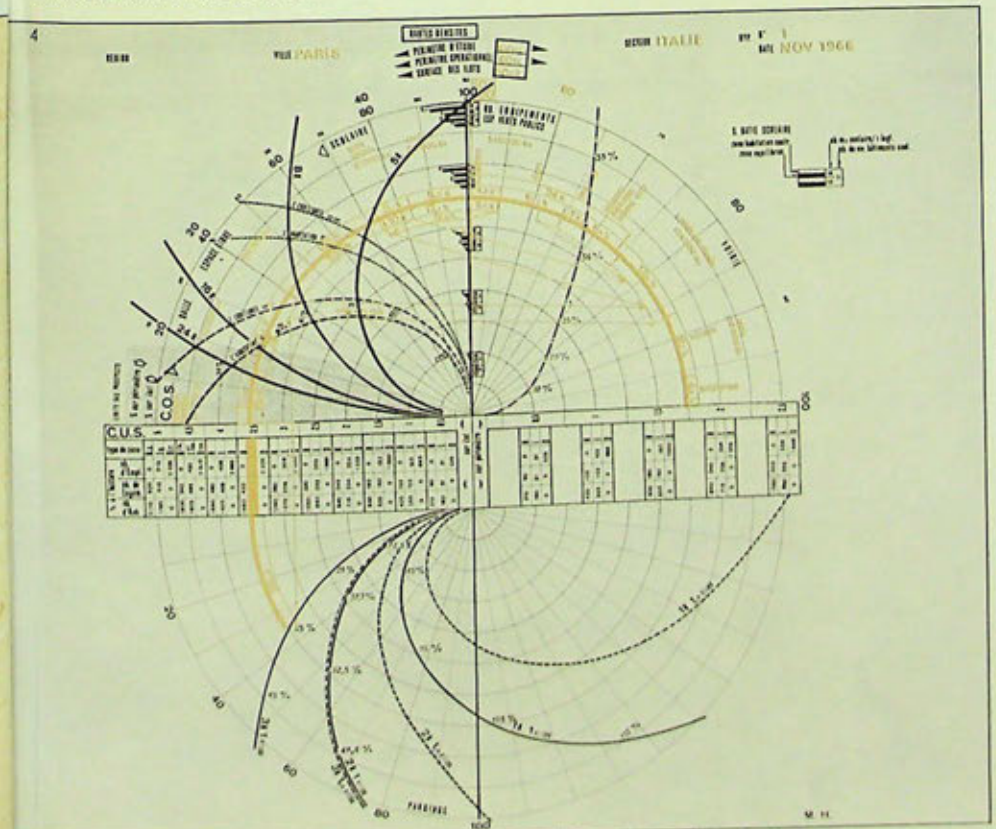
Cinquante réalisations de cet ordre dans l'ancien Paris — puisque c'est cela qui a été prévu à plus ou moins longue échéance — et la congestion, actuellement déjà dramatique, du tissu urbain tournerait à l'apoplexie. Indéniablement, face aux droits abusifs de la propriété foncière commerciale et aux conséquences spéculatives qu'elles engendrent, les exigences du financement imposent cette surdensité des opérations de rénovation — surdensité d'autant plus considérable que la Ville n'a pas les moyens de couvrir les frais d'équipements et en impose donc la charge au promoteur.

C'est dire dans quel processus on nous engage. Une rencontre circonstancielle, pour ne pas dire providentielle, entre des élus désargentés et des promoteurs sans terrain donne aujourd'hui lieu à une rénovation spectaculaire: en bouleversant l'ossature d'un quartier des plus médiocre, on parvient à lui donner un centre. Voilà donc une opération souhaitable; les moyens nécessaires à sa réalisation ont été libérés: tout cela est positif. Mais ne peut-on pas craindre, en regard, l'extension abusive de ce qui a été pour l'instant un simple premier pas? Quels sombres lendemains ne nous réserve pas cette idylle toute provisoire?

L'exemple de l'opération Italie n'aurait rien de critiquable — bien au contraire — à la condition que l'on puisse être assuré des limites de la rénovation: si elle s'étendait aux 1500 hectares promis par le Conseil de Paris, elle serait catastrophique. Faire de Paris un super-centre, ce serait perdre de vue, en effet, tout espoir d'harmonisation entre la capitale et sa banlieue, ce serait provoquer l'engorgement définitif des moyens de transport et des axes de circulation, ce serait développer, en bref, l'absurde politique de dichotomie grâce à laquelle depuis dix ans Paris et la Région Parisienne sont étudiés et analysés séparément par des services d'urbanisme différents — APUR et IAURP — en relation avec des pouvoirs politiques également dissociés.

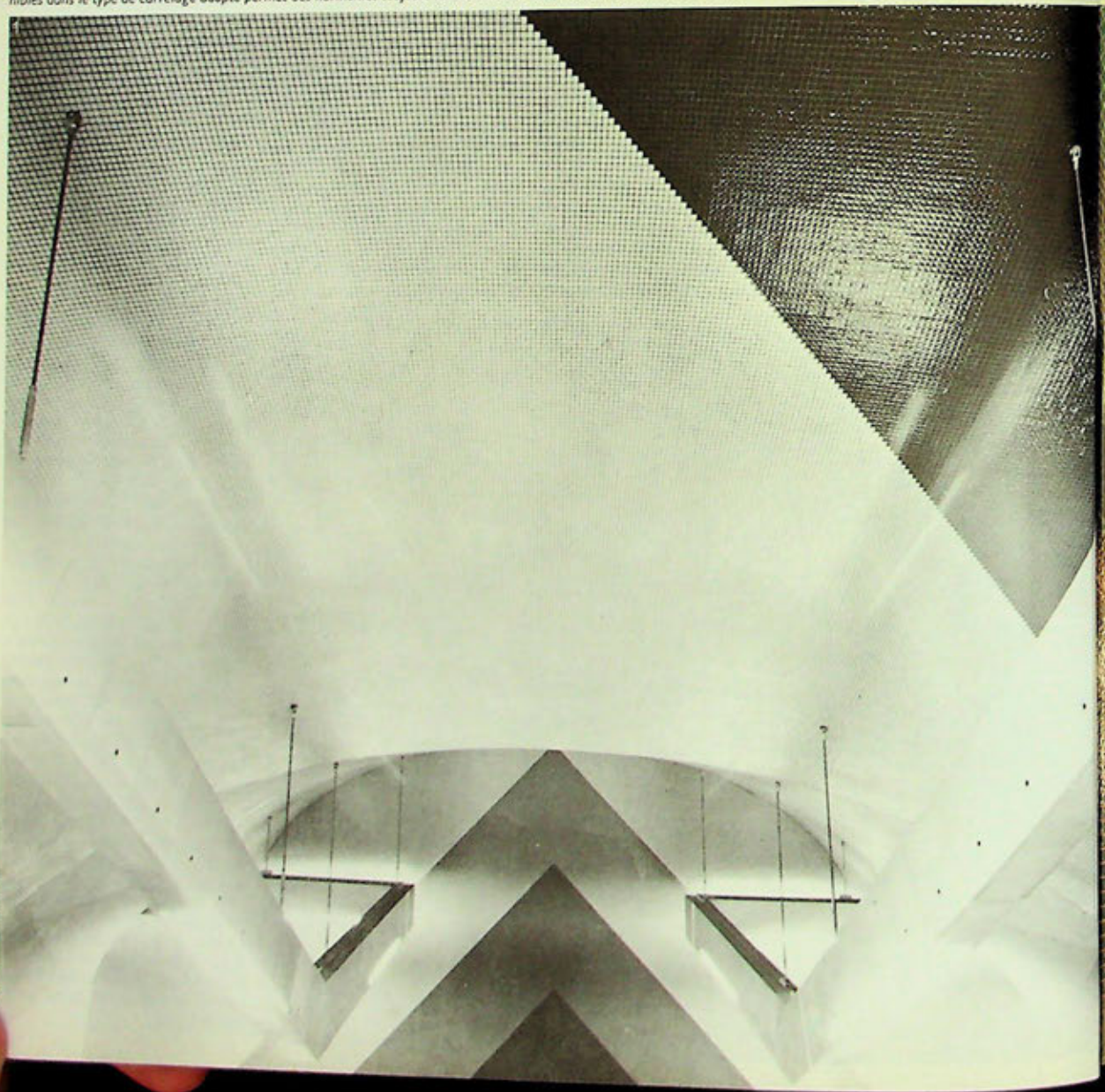
Rassurons-nous pourtant: tout cela n'est que projets. On a, grâce au Ciel, vu trop grand — volontairement, d'ailleurs! L'importance des investissements dépasse les moyens des plus considérables groupes financiers, conduisant à un échelonnement dans le temps du programme — l'opération « Galaxie » en est la preuve. Ce n'est donc pas une menace immédiate qui plane sur Paris. Il faudra quelque dix ou quinze ans pour venir à bout d'« Italie », une entreprise qui est la plus considérable dans ce domaine depuis Haussmann.

Les 1500 hectares de la rénovation parisienne ne sont donc encore, à l'heure actuelle, qu'une option. Espérons qu'un développement plus harmonieux de l'agglomération considérée dans son ensemble situera ces quelques opérations-clés dans un contexte moins saturé. Les mécanismes financiers de la rénovation imposent aujourd'hui une surdensité. Peut-être trouvera-t-on le remède? Mais cela ne sera possible, répétons-le, que si deux tares chroniques du marché immobilier parisien ont été soignées à temps: d'une part, les droits exorbitants de la propriété foncière et commerciale, capable de s'exercer ouvertement contre l'intérêt collectif sous le couvert de la loi, et, d'autre part, l'inadéquation de la représentation politique du Conseil de Paris et des communes ou groupements de communes de banlieue à la réalité de l'agglomération urbaine — deux causes étrangères au marché de la construction mais qui en dévient gravement le cours.



les premières stations du R.E.R.

1 L'architecte P. Dufau, chargé d'aménager la station Etoile du Réseau Express Régional, a confié la recherche esthétique des ambiances à l'atelier Jacques Fillacier qui en a effectué l'étude avec la collaboration d'André Lemonnier. Dans les deux kilomètres de couloirs de la station et autour de ses quatre escalators, ils ont établi des variations colorées qui rythment l'architecture et constituent des points d'attraction successifs. Le matériau choisi est un petit carreau d'émail (Goéland, de Briare) dont la surface légèrement creusée donne une vibration accrue de la couleur sous la lumière. Ici, le pignon d'un escalator a été traité en grands triangles modulés dans les gris, qui prolongent les tonalités de l'acier inoxydable utilisé pour l'escalator lui-même et pour la composition murale placée au-dessus *(voir page 51).* *2-3 Dans les couloirs de la station Etoile, le carrelage blanc reste dominant: il fait ressortir les grands cercles colorés qui épousent la courbure des voûtes et dessinent des méandres divers selon la structure des volumes. L'aspect des formes varie encore d'après la position du « spectateur », contribuant à l'animation des circulations. La grande variété des tons disponibles dans le type de carrelage adopté permet des harmonies toujours renouvelées et très fines, comprennant au total, pour la station Etoile, vingt-cinq nuances différentes.*



Photos Marc Lavrillier

3

4

Si l'on passe, à la Nation ou à l'Etoile, d'une station traditionnelle du métro au nouveau quai du Réseau Express Régional, on a un peu l'impression de quitter le royaume des ombres pour celui de la lumière, et la grisaille des retours laborieux pour le scintillement coloré des départs en vacances, mais des départs en foule, puisque le nombre de voyageurs prévus à l'Etoile, par exemple, est de 70 000 à l'heure... C'est le reflet d'une évolution, d'une métamorphose, celles que subissent constamment notre rythme de vie, notre conception de l'environnement, avec une accélération, une ampleur accrue dans la région parisienne.

Les architectes chargés par la R.A.T.P. de donner leur « personnalité » à ces trois stations nouvelles ont cherché à éviter une rupture brutale avec l'ambiance extérieure, à créer, par la lumière et la couleur surtout, un cadre animé, gai, agréable à parcourir, plutôt qu'une zone morte de transit obligatoire, qu'on cherche à oublier en se plongeant dans les bandes dessinées d'un journal. Mais ce résultat devait être atteint en tenant compte des impératifs très stricts propres au fonctionnement du métro: les architectes responsables du décor ne sont intervenus qu'après l'achèvement du gros œuvre. Ils ont eu à respecter des données techniques complexes, des normes de sécurité définies très précisément. En outre, les matériaux choisis devaient être durables et d'un entretien facile, les réparations s'effectuant généralement pendant les cinq heures d'arrêt du métro. A ces problèmes communs s'ajoutaient naturellement des données particulières: jonction avec le réseau urbain à la Nation et à l'Etoile, avec la S.N.C.F. à la Défense; implantation de quelques boutiques dans le premier cas, d'un centre commercial important dans le second (à la station Défense, en effet, s'élèvera un drugstore, sur quatre niveaux (Hachette et Publicis). Le décor, dessiné par Slavik et interprété par Gilbert Cahen-Salvador, évoquera le thème des navires: plafond en forme de carène, hublots, lampes de bateaux authentiques, etc.). Les architectes et leurs collaborateurs — M. Bourbonnais à la Nation, M. P. Dufau et l'atelier Jacques Fillacier, avec la collaboration d'André Lemonier, à l'Etoile, M. Vicariot avec MM. Gautier-Delaye et Van Hout, décorateurs,

1

2

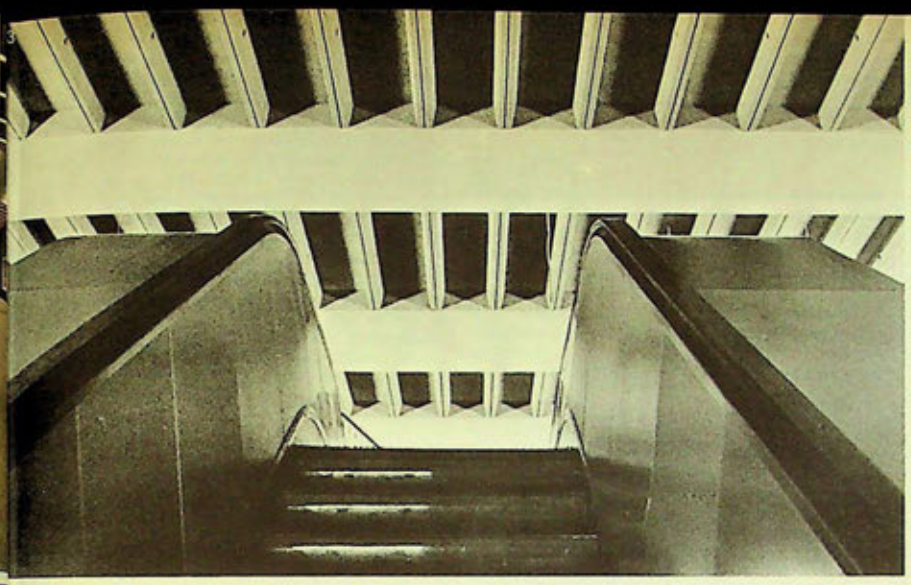
3

1 A la Nation, l'un des éléments d'attraction, dans la salle d'arrivée, est le « dispatching » qui contrôle tout le mouvement de la station, grâce à une batterie de postes de télévision. A travers la paroi de glace, les voyageurs peuvent suivre eux-mêmes le rythme de la circulation.
La préoccupation majeure de M. Bourbonnais, qui est ici l'architecte responsable, a été d'offrir à l'usager non pas une « gare » strictement fonctionnelle, mais un endroit où il lui soit agréable de passer, où il trouve une ambiance stimulante et gaie par le jeu des couleurs et de la lumière, par la présence d'éléments inattendus et changeants, le dispatching à l'arrivée, les boutiques de mode dans la salle de sortie, etc....
2, *4* et *5* A la Nation, le revêtement des couloirs est fait, comme à l'Etoile, de petites mosaïques (Emaux Goéland de Briare). Disposées en bandes parallèles, elles créent des perspectives et des successions de contrastes colorés un peu analogues à celles que présente l'alignement des boutiques dans une rue.
3 La répartition de la publicité acquiert, dans les stations du R.E.R., une efficacité d'autant plus grande qu'elle a été intégrée dès le départ à la structure du décor. Mais les trois architectes responsables ont adopté des partis différents. A la Défense, elle se détache sur le fond brun sombre de la voûte. A l'Etoile, elle est mise en vedette au-dessus des quais, mais les couloirs sont des zones de « repos ». A la Nation, au contraire (notre photo), les affiches forment des accents, des séquences animées en certains points des couloirs.

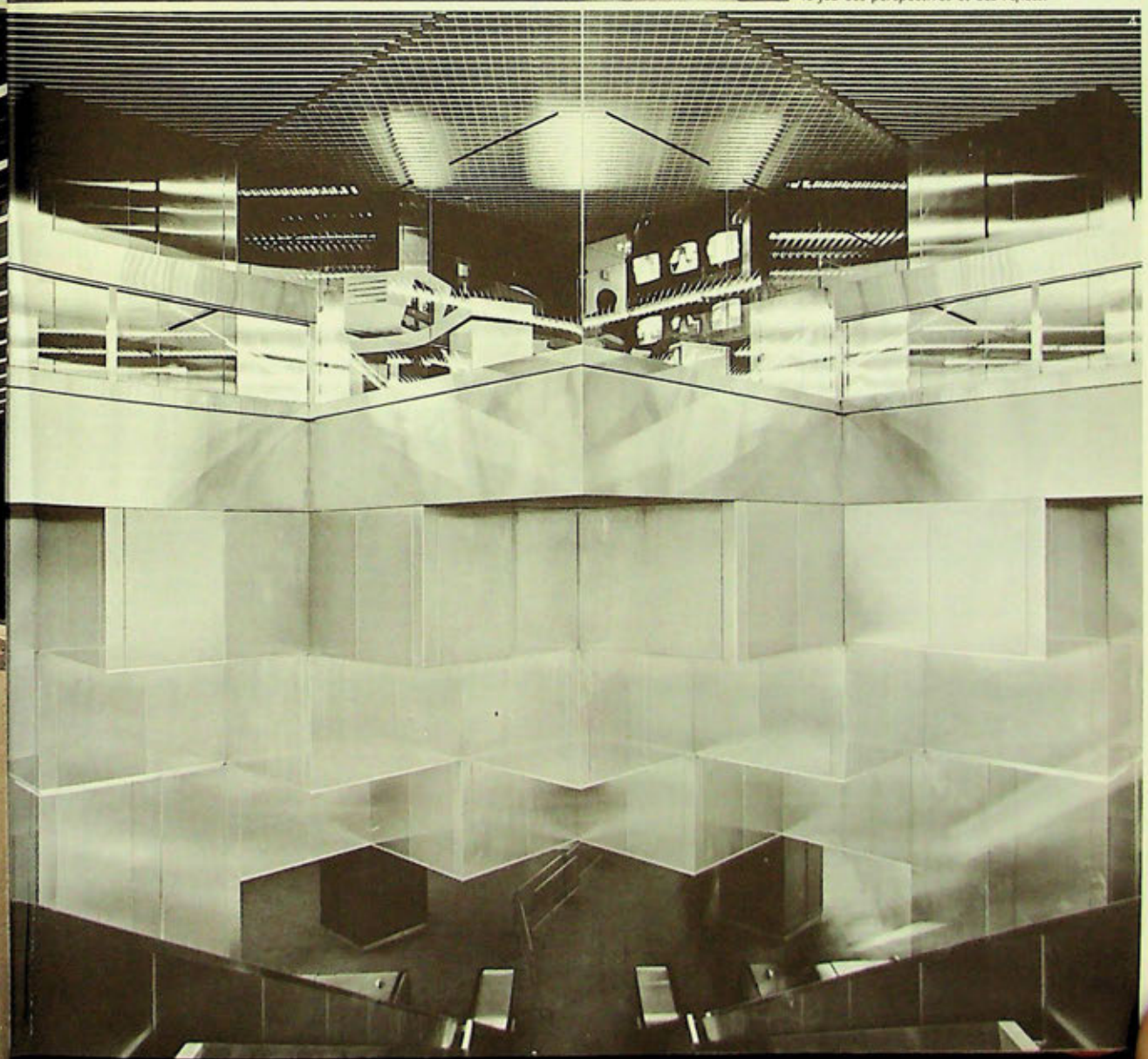
à la Défense — ont adopté parfois des solutions identiques, notamment dans le choix des matériaux: panneaux d'acier inoxydable (Uginox), revêtement de sol en caoutchouc (Pirelli), mosaïques pour les murs (Emaux de Briare); ils n'en ont pas moins donné des interprétations très différentes du thème qui leur était proposé. Chacune des trois stations a sa physionomie propre: à la Nation, les murs de la salle d'arrivée sont en lamifié ocre et rouge, ceux de la salle de départ en polyester orangé, éclairé par derrière. A l'Etoile, le revêtement est fait tantôt d'un carrelage en mosaïque de tons rouge et brun, tantôt de panneaux d'acier inoxydable. La salle d'arrivée de la Défense comporte, elle, deux grands reliefs muraux; l'un, en cuivre, de Maurice Legendre, l'autre, en acier, d'Adam Tessier. Les autres surfaces sont recouvertes de pastilles d'émail de Briare, beige rosé, de même que les couloirs et les quais: elles y forment une harmonie très sobre avec l'enduit brun de la voûte; à l'Etoile, celle-ci est masquée par deux longs « rubans » de panneaux publicitaires, tandis qu'à la Nation le seul décor est créé par des projections lumineuses. Ici, les banquettes sont en polyester rouge, et cloisonnées; à l'Etoile, elles sont en marbre blanc; à la Défense, des sièges individuels s'alignent sur des structures métalliques en arc de cercle, adossées trois par trois. Mêmes variations dans les couloirs, tous traités en émaux de Briare, mais dans un seul ton à la Défense, contrasté en verticales ou en obliques à la Nation, réparti en grandes circonférences aux tons modulés à l'Etoile. La mise en place de la publicité répond aussi à des points de vue différents: à la Nation, elle est conçue en « flash » à certains carrefours, à certains points des couloirs. A l'Etoile, elle forme un bandeau continu, suspendu en bordure des quais. A la Défense, elle tranche sur le fond brun des murs, en arrière des voies.
On est loin du sentiment de labyrinthe indéfini que donnait l'uniformité des stations de l'ancien réseau. Ces trois premières réalisations permettent d'imaginer que le futur voyage de Boissy-Saint-Léger à Saint-Germain-en-Laye offrira une succession de « paysages » toujours renouvelés. La station Auber, que réalise actuellement A. Wogenscky, en sera la prochaine étape.

1

2



1-2 M. Vicariot, architecte de l'aéroport de Paris, a trouvé à la Défense l'occasion de mettre en pratique l'expérience acquise à Orly pour la circulation incessante d'une foule très dense. Il a fait appel à MM. Gautier-Delaye et Van Hout, décorateurs, pour créer dans la station un cadre où les tonalités adoucies suscitent une ambiance de sobriété raffinée. Le revêtement est en céramique (Emaux de Briare), mais au lieu des petits carreaux de couleurs variées employés à l'Etoile et à la Nation, il s'agit ici de pastilles rondes de tons crème et beige rosé (Emaux de Briare). Un granit de Corse, brun et rose, a été utilisé pour certains éléments d'architecture. Le plafond lumineux recouvre exactement la surface des quais tandis que, sur les murs latéraux et la voûte, un enduit brun foncé contraste avec la céramique claire.
3 Un escalator à la station Nation. Le gros œuvre laissé apparent donne ici son rythme à l'espace.
4 Dans la salle d'arrivée à l'Etoile, une grande paroi faites de plaques d'acier inoxydable disposées en cubes (Uginox) au-dessus des escalators donne une sensation de volumes en mouvement par le jeu des perspectives et des reflets.



L'Inventaire des Monuments

Suite de la page 13

qui a jusqu'ici rendu si confuses ou si fragmentaires les études d'histoire de l'art.

L'une des premières tentatives du Centre d'Analyse Documentaire pour l'Archéologie, dans son domaine propre, avait été le traitement automatique des informations recueillies sur des tessons de poterie antique, en fonction notamment de la courbure des vases. L'application à l'Inventaire est déjà plus délicate: un groupe de près de quatre cents statues bourguignonnes a ainsi fait l'objet d'un dépouillement où l'on s'est attaché, dans la lecture des notices descriptives, à retenir non seulement les informations positives (pose déhanchée avec appui sur la jambe gauche, plis cassés en « S », etc.) mais aussi l'*absence* de certaines informations; le « profil » de la statue bourguignonne qui sortira d'une telle étude sera infiniment supérieur aux connaissances précédentes si tant est que l'idée d'une statue « bourguignonne » puisse encore être retenue — et dans quel cadre! D'autres expériences sont également tentées dans le domaine de l'architecture: pour le seul cas de l'escalier, plusieurs milliers d'informations possibles ont été retenues.

L'exploitation de la documentation par les ressources de l'informatique est l'une des justifications les plus importantes de l'inventaire: si on se restreignait à la documentation brute, photographie et relevés suffiraient, la description archéologique ne se concevrait plus et la documentation historique pourrait être dissociée, ressortissant des bibliothèques et des conservations d'archives. Mais le traitement par l'informatique suppose la transposition verbale des informations. Une technique nouvelle a été un puissant moteur pour le renouvellement des méthodes de l'histoire de l'art: ces exigences de l'informatique ont en effet imposé la constitution de « livrets de prescriptions scientifiques » dans les domaines de l'architecture, la peinture, la sculpture, la tapisserie, le mobilier, le décor, la ferronnerie, l'orfèvrerie, etc., et des « vocabulaires méthodiques » correspondants — c'est à l'heure actuelle, avant la mise au point détaillée du traitement par l'informatique, l'un des résultats les plus probants obtenus par l'Inventaire dans le seul domaine de la méthode.

Les livrets de prescriptions scientifiques, résumés par des grilles, proposent un plan de description qui a autant d'intérêt pour l'approche d'une ferme que pour celle du château de Versailles ou de la Tour Eiffel, c'est une logique de la description. Quant aux vocabulaires, ils imposent une démarche intellectuelle extrêmement novatrice: la description formelle, rendue par des adjectifs vagues, intuitifs quand ils ne sont pas incertains (« baroque », « mouvementé »), est remplacée par une approche précise, où le mot technique a beaucoup d'importance (corps central en faible ressaut à trois niveaux d'ouvertures...). Dans le seul domaine du décor, l'analyse stylistique est complètement transformée par la connaissance d'un vocabulaire exact. Beaucoup d'ouvrages, même récents, paraissent insuffisants dès qu'on a pu pratiquer les méthodes de description d'inventaire et il est probable que celles-ci seront bientôt la base même d'un enseignement de l'histoire de l'art — l'archéologie, discipline méprisée des esthètes, prenant ici quelque peu sa revanche.

Pour compléter ce survol des méthodes d'inventaire, il suffit d'ajouter qu'il exploite dans le domaine de la documentation visuelle les ressources de la photographie aérienne (une expérience de photographie aérienne à basse altitude, reprenant le principe des « vues cavalières » d'un Androuet du Cerceau ou d'un Israël Silvestre, a été tentée en Bretagne, où elle a donné les meilleurs résultats) et celles de la photogrammétrie — l'Institut Géographique National a mis au point une application des méthodes photogrammétriques utilisées en cartographie pour le relevé des monuments, à l'intention du service des Monuments Historiques. Les premières expériences ont été faites après la Libération et la mise au point du procédé est aujourd'hui absolument parfaite: elle permet pour des édifices même de moindre importance des relevés d'une exactitude millimétrique, qui demanderaient des journées de travail à une équipe d'architectes ou qui seraient même impossibles (relevé des déformations et fissures dans les voûtes de la Madeleine de Vézelay, pour le compte des Monuments Historiques). Un avantage supplémentaire est donné par le fait qu'un jeu de négatifs correspondant à un édifice peut à tout instant être repris et « lu » jusque dans les moindres détails. Cette documentation en réserve peut être des plus précieuses en cas de destruction ou de détérioration — elle a beaucoup manqué pour les restaurations après la Seconde Guerre Mondiale.

Voici donc le cadre que s'assigne l'Inventaire: l'analyse d'une énorme masse documentaire qui va de l'objet d'orfèvrerie au monument et de l'œuvre la plus modeste à la plus ambitieuse dans un cadre historique fort large puisqu'il couvre la quasi-totalité du patrimoine artistique français depuis le Haut Moyen Age jusqu'au XIX[e] siècle et qu'il tend même, logiquement, à venir jusqu'à ce siècle. Cette analyse est conduite avec toute la rigueur des méthodes scientifiques qui permettront l'établissement des « archives artistiques de la France » et l'exploitation sérielle de la documentation réunie. Des générations d'historiens d'art auront ensuite loisir d'en raffiner le traitement ou d'en effectuer la mise à jour.

Aussi est-on quelquefois surpris d'entendre des gens vous demander « à quoi sert l'Inventaire? ». On a tendance à confondre Inventaire et Monuments Historiques. Les uns ont la hantise du classement, qui équivaut indéniablement à une dépossession, les autres quémandent une aide matérielle, d'autres encore voient dans l'Inventaire un organisme d'expertise gratuit. L'Inventaire n'est rien de tout cela, c'est une entreprise scientifique qui a sa justification en elle-même et qui travaille pour l'avenir. Tandis que certains veulent lui faire endosser des responsabilités dans le domaine de la conservation, voire même de l'animation artistique, il faut se dire que l'Inventaire a pour seul but l'élaboration d'une documentation exhaustive — travail considérable — et que c'est aux organismes de protection ou de mise en valeur à se réformer et à apprendre comment tirer parti du travail de l'Inventaire.

Enfant d'un ministère mal aimé, dont l'existence est plus que menacée, l'Inventaire français, l'une des plus grandes œuvres de la pensée scientifique dans notre pays, mérite l'admiration mais, il faut le dire, cette admiration a toutes chances d'être demain sans objet si les moyens nécessaires à la réalisation pratique de l'entreprise ne sont pas suffisamment libérés.

Si la Commission régionale de Bretagne, par exemple — avec ses sept agents assistés par quelques vacataires — devait, comme il est à craindre en fonction de la cadence de travail que lui permettent actuellement ses moyens, mettre un demi-siècle pour réaliser l'inventaire scientifique des 175 cantons bretons, il est évident que l'entreprise perdrait beaucoup de son intérêt. Il convient, certes, de remarquer que l'inventaire proprement dit est partout précédé et préparé (dans 65 départements) par des opérations de « pré-inventaire » — ou identification de la matière à inventorier. Ce pré-inventaire aboutit à la constitution d'une documentation primaire, mais complète et précise, qui constituera rapidement un instrument de travail — et l'outil nécessaire aux services de protection.

Pourtant, la médiocrité des moyens actuels de l'Inventaire, rejetant dans un avenir lointain la réalisation encyclopédique à laquelle il s'attache, est une grave menace pour son existence. L'Inventaire risque bien d'être à l'image d'une nation plus attachée à son prestige qu'à la réalisation effective de ses entreprises. S'il disparaît demain, on saura pourquoi: c'est que les Français ne sont pas des gens sérieux, ils se lancent dans des initiatives sans lendemain. Leurs chercheurs sont appréciés à l'étranger, pas chez eux. Sans doute, « la France n'a pas besoin de savants » mais le monde scientifique international en fera des gorges chaudes si nous ne parvenons pas à mener à bien notre inventaire — le troisième dans notre pays et le plus remarquable de tous ceux entrepris à ce jour. Cette opinion pessimiste n'est pas déplacée en conclusion d'une analyse si élogieuse: l'Inventaire mérite plus de moyens et plus d'avenir qu'on ne lui en a concédés jusqu'à ce jour.

Présentation de Jean Bouret

MARGALL

craies d'art

De 13h à 21h . Du 12 février au 9 mars 1970

4 rue des Prêtres Saint-Séverin Paris VI

Téléphone : 325 | 39 | 34

Galerie Marcel Bernheim

35, rue La Boétie, Paris 8e

BARANTON

du 4 au 17 mars

L'ŒIL

du décorateur 69

DECORS · FORMES · IDEES NOUVELLES EN ALLEMAGNE

Lübke

Un nouveau programme de Lübke en fibre de verre.

Inconventionnel, dynamique et d'avant-garde, mais avant tout conforme aux matériaux et à leurs fonctions.

Un mobilier de notre temps, étudié pour l'habitat et la collectivité.

Ce programme s'intègre dans notre vaste collection de sièges et tables en bois, acier, aluminium et ABS.

Le critère d'allier esthétique et fonction dans une finition irréprochable est appliqué à toutes nos créations.

Lübke KG
Case postale 194, D - 484 Rheda
Allemagne Fédérale

En France :
Agences Reuter, 13 rue Washington
75 - Paris 8

GENERALAGENTUREN Austria: Heinz Posselt, Mollardgasse 53-55, Wien 6 Belgien: Tradex, 104 Avenue Louis Lepoutre, Bruxelles 6 Italien: de Padova, Corso Venezia 14, Milano Niederlande: Peter A. Hesselmans & Zn., Postbus 242, Schiedam Skandinavien: Finn Sloth, Snaregade 12, Copenhagen USA: Georg Jensen Lighting Division, 667 Fifth Avenue, New York 10022 Repräsentant für Deutschland: Horst Alfons Geuer, Stormstrasse 2, 5023 Weiden.

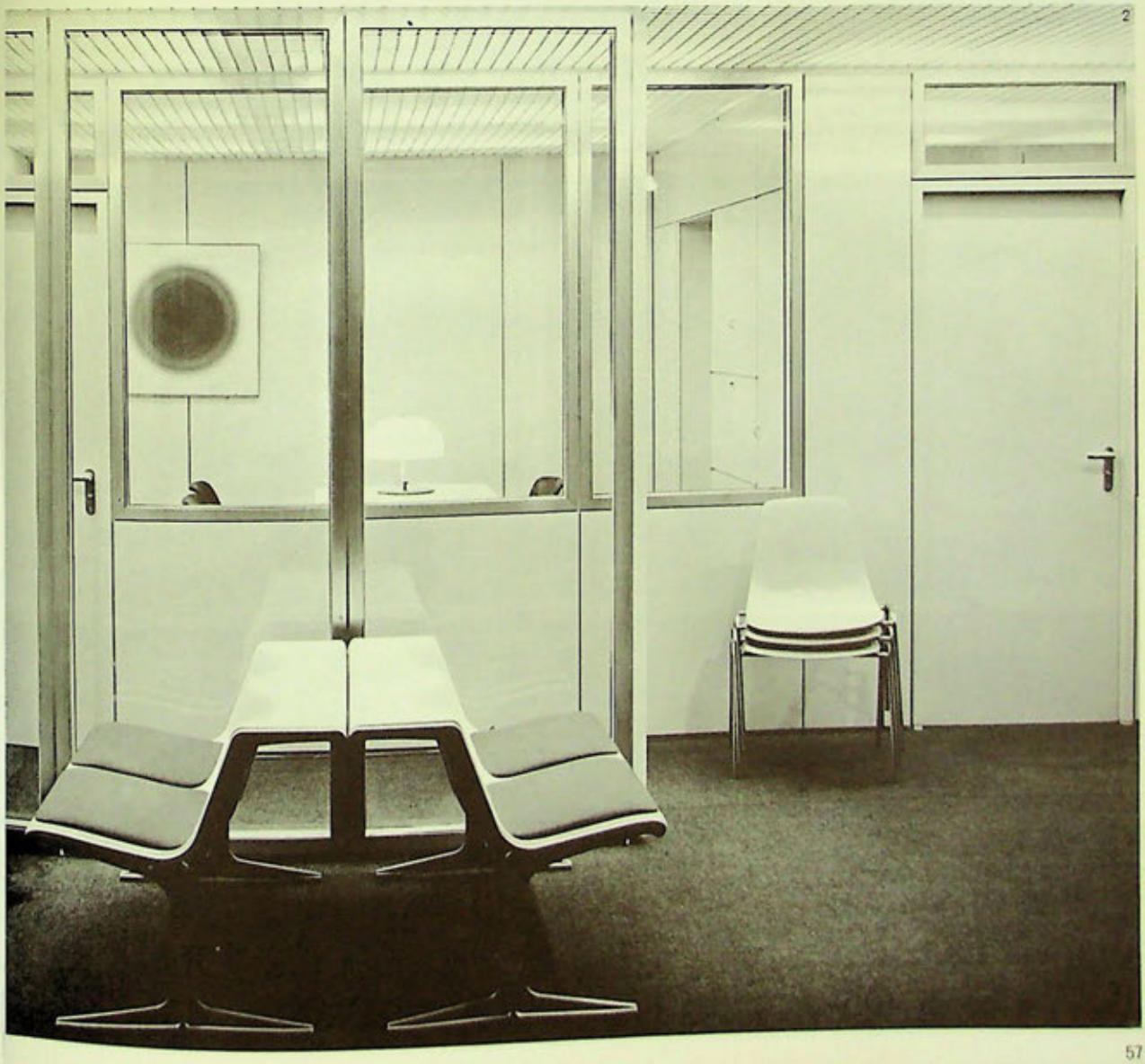
MOBILIER INTERNATIONAL
162 Boulevard Voltaire Paris 11e Tél. 805 7267

DESIGN M
INGO MAURER
8 München 13
Habsburgerplatz 2
Telefon 34 59 17
West Germany

DÉCORS, FORMES, IDÉES EN ALLEMAGNE

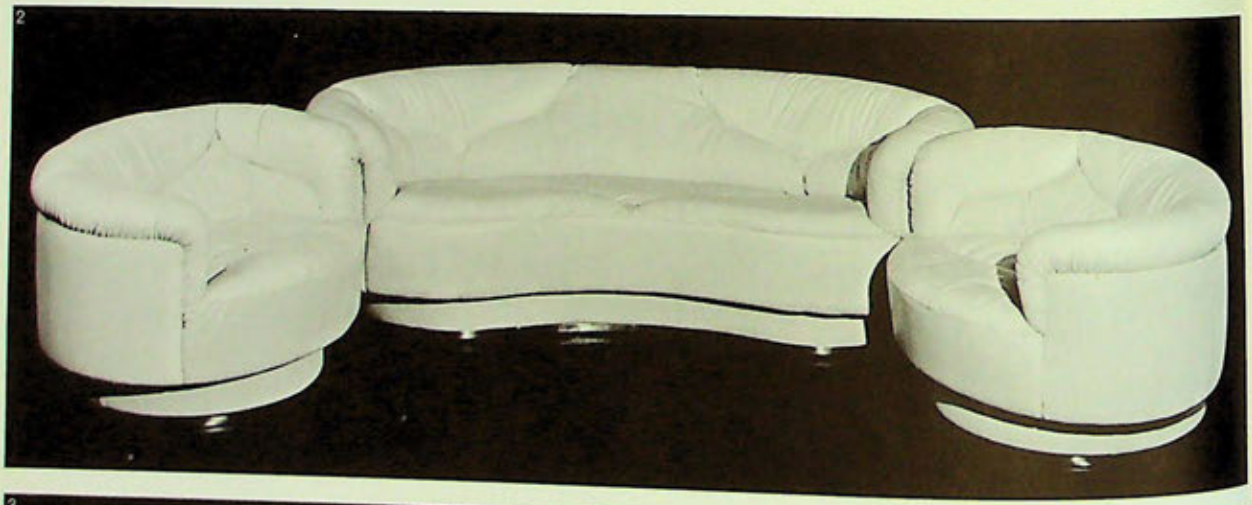
C'est en Allemagne, avec le Bauhaus, qu'est né le design tel que nous le concevons aujourd'hui. Eclipsée pour un temps par les créations scandinaves et italiennes, la production allemande prend actuellement une vitalité nouvelle. Il nous a paru intéressant de montrer quelques-unes de ces réalisations — aujourd'hui largement diffusées en France — qui, par leur mise au point technique et leur qualité esthétique, répondent aux besoins et aux goûts contemporains.

1 Le jeu des éléments juxtaposables de la série M125 permet de réaliser des équipements de bureau adaptables à tous les espaces disponibles. A droite, le siège « Farmer », en frêne teinté, garni de toile naturelle ou noire. Créations Bofinger. Diffusion en France: Meubles et Fonction. 2 Les éléments « Interpano », à modules variables, en bois structuré industriellement et plaqué de PVC, constituent des cloisons simples, vitrées ou pleines et des cloisons-placards, offrant une multitude de combinaisons qui permettent une utilisation rationnelle de l'espace. Ils existent en blanc satiné, palissandre, noyer, teck, chêne et acajou: on peut donc les associer à tous les types d'ameublement. Sièges formant banquette et chaises empilables Wilkhahn en polyester renforcé de fibre de verre. Diffusion en France: Formes Nouvelles.



sièges

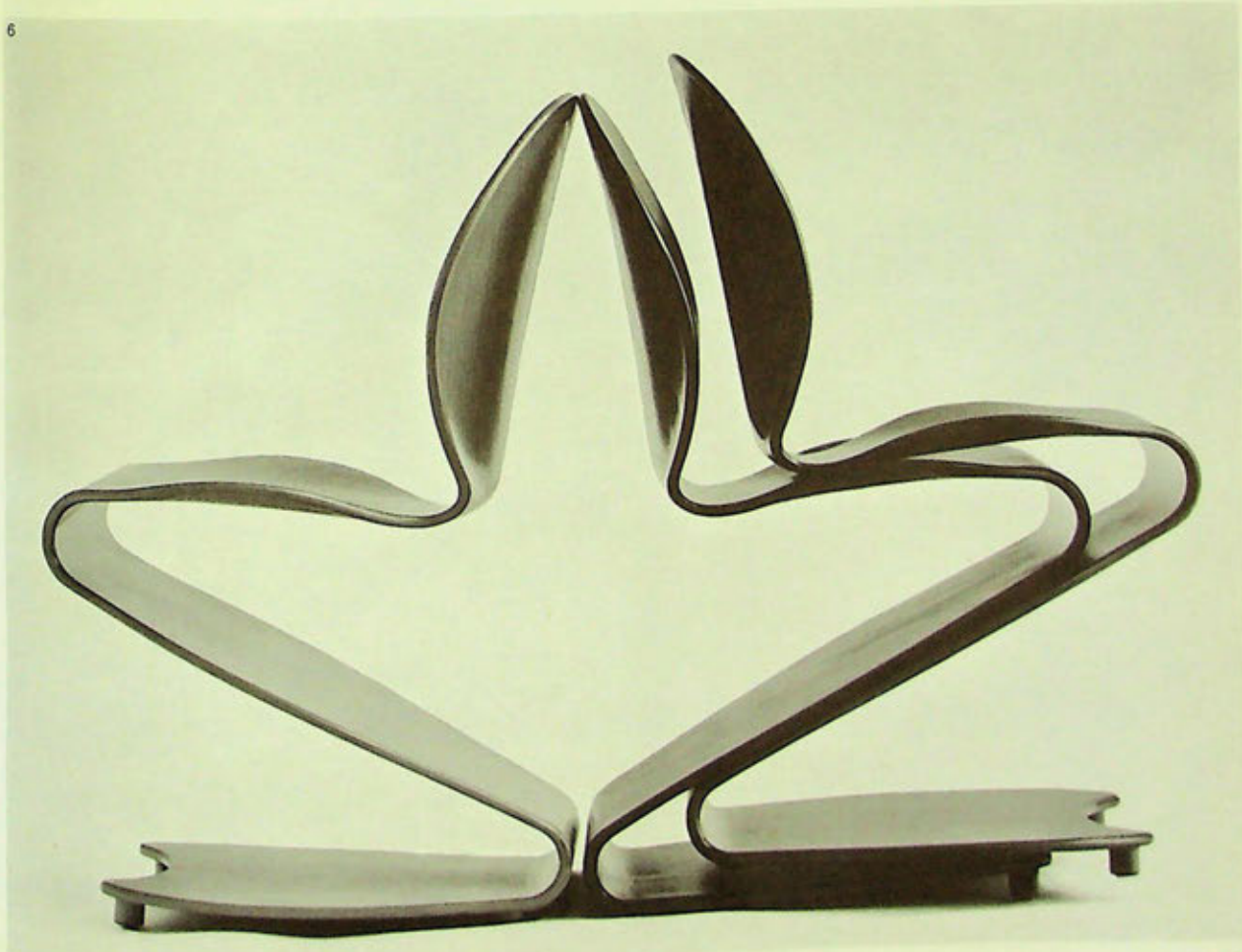
1 Fauteuil en polyester renforcé de fibre de verre, créé par Konrad Schäfer pour Lübke. La ligne très fine de ce siège est particulièrement bien adaptée au matériau employé. Pour le même programme de meubles en matière synthétique, le designer a conçu dans le même esprit une table basse et une grande table ronde. Diffusion France: Agences générales Reuter. **2-3** Fauteuils et canapé arrondis « DS-Club 750 » créés par De Sede. La ligne courbe est reprise par la piqûre du capitonnage qui accentue d'autre part le confort des dossiers et des sièges. Agent général France: I. Sarfati. **4** Chaise dessinée par Kastholm (éditée par Kill). La coque est en matière plastique rembourrée de latex recouvert de polyouate et de cuir, sur piètement chromé mat. Diffusée par Formes Nouvelles. **5** « Circle », fauteuil en acier et plexiglas de Paul Tuttle, dans la collection Strässle International. La ligne très étudiée au point de vue fonctionnel compose en même temps un rythme de sculpture abstraite. **6** La conception de cette chaise en bois moulé de Verner Panton lui donne la souplesse d'une forme végétale en même temps qu'une assise très confortable. Distribuée par Thonet.



4

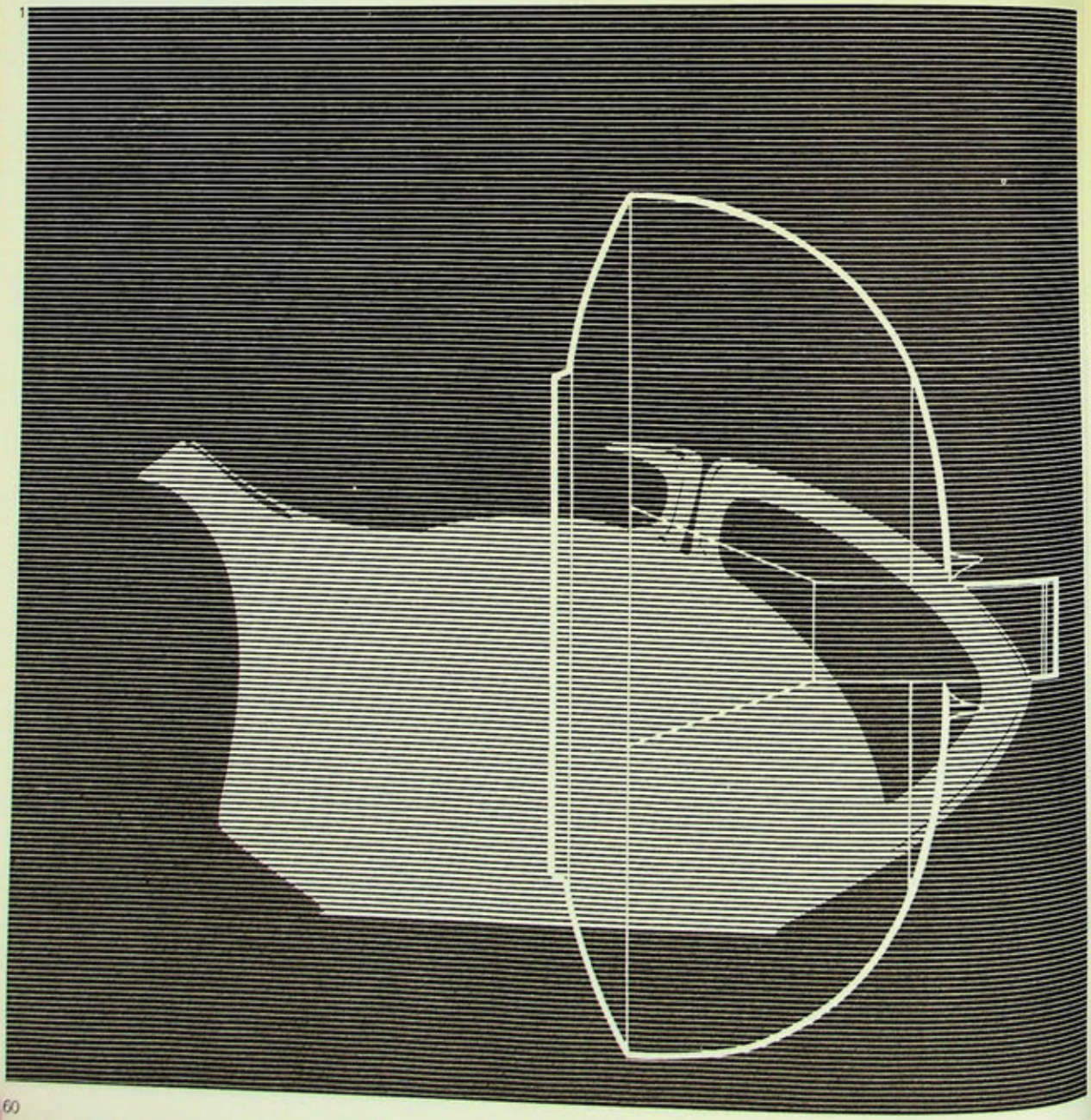
5

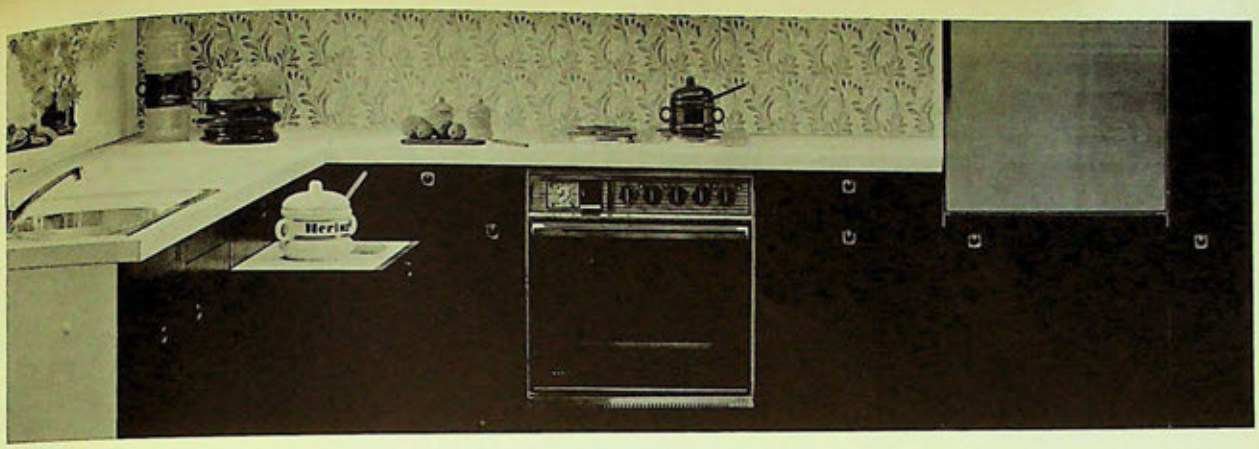
6



formes utiles

1 Dessin créé en 1969 par Walter Gropius pour la théière en porcelaine noire « Tac 1 ». Diffusée par Rosenthal-Delvaux. **2** La cuisine par éléments « Ligne 2000 », en acajou massif, créée par Poggenpohl, donne une ambiance chaude et raffinée qui évite la rigueur des agencements exclusivement fonctionnels. **3** La ligne simple des légumiers dessinés par Wilhelm Wagenfeld pour WMF met en valeur l'éclat du cromargan, un acier inoxydable chrome-nickel très résistant. Ils existent en trois tailles différentes. Les couvercles peuvent également être utilisés comme plats. **4-6** La gamme des réalisations de Siemens s'étend à tous les domaines (voir pages 72-73), depuis le gadget électro-ménager jusqu'à la centrale nucléaire la plus complexe. Ici, un appareil bien dessiné, bien conçu, pour l'opération simple et subtile que constitue la cuisson des œufs à la coque.





3

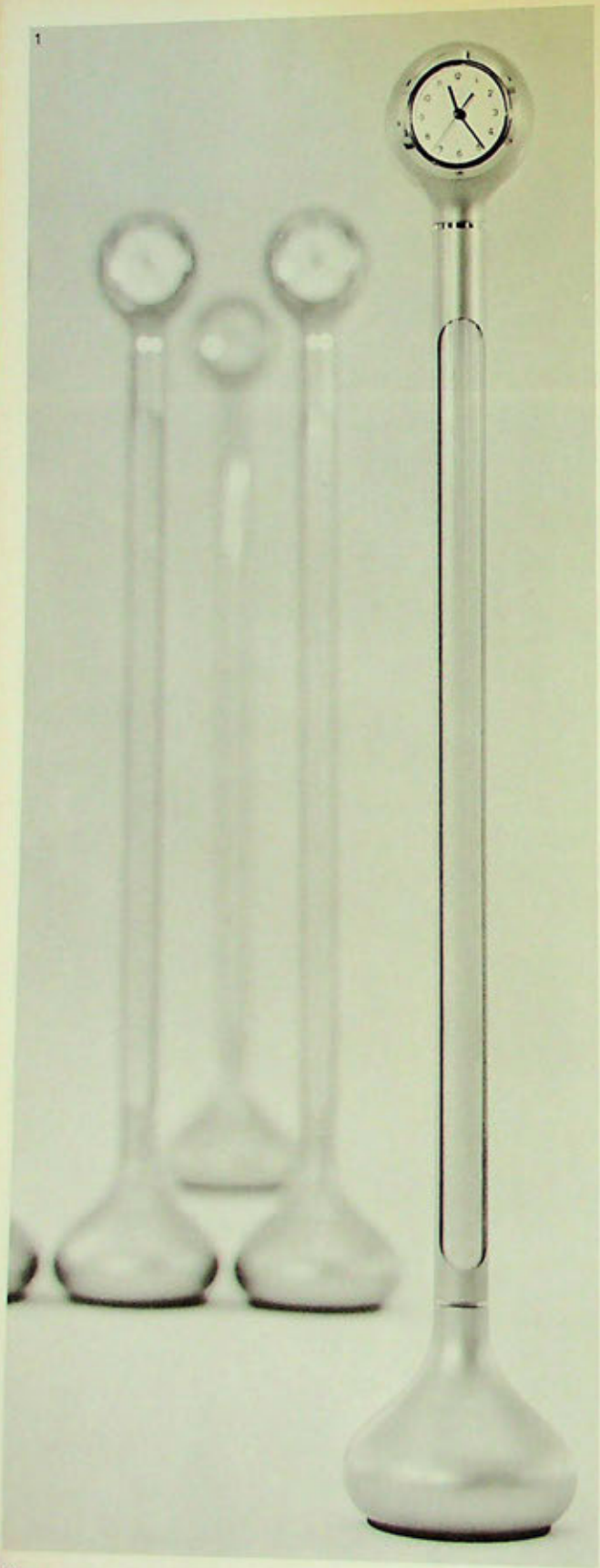
4

5

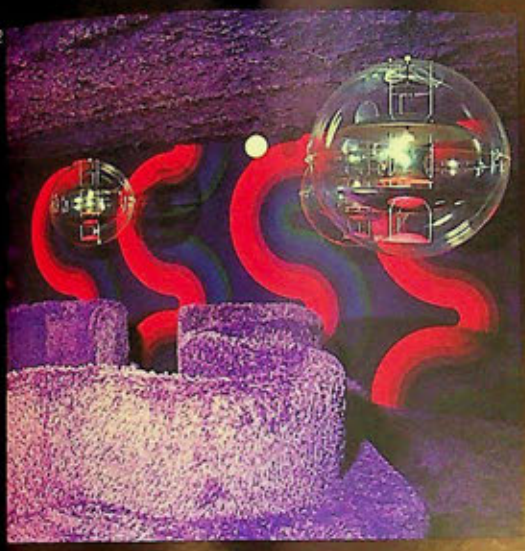
6

la lumière

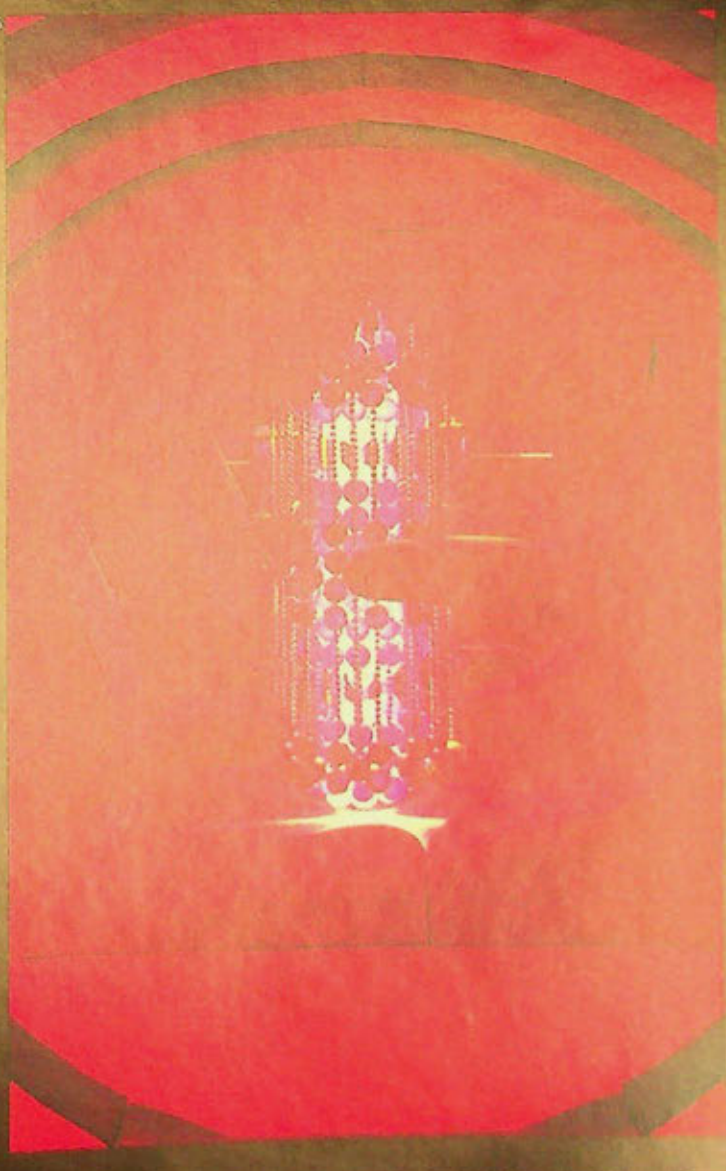
1 « Time-light », pendule-luminaire dessinée par le Team Delta pour la collection Bisterfeld & Weiss. De conception nouvelle et originale, elle comporte de longues tiges évidées en aluminium anodisé, blanc ou rouge, produisant un éclairage vertical. (Hauteur: 130 cm.) Diffusée en France par Bernard Monestier. **2** « Pox », lampe sur pied d'aluminium poli ou laqué rouge, blanc et jaune, dessinée par Ingo Maurer. Elle peut être posée sur une table ou fixée au mur. Diffusée par le Mobilier International. **3** « Pric », une autre création de Ingo Maurer, lampe chromée ou laquée blanc, noir, rouge, jaune et marron. (Haut. 25 cm.) Diffusée par le Mobilier International. **4–6** Le « Serpent-relax », conçu par les architectes et designers R. O. Weber et E. C. Pullirsch, peut s'enrouler, se nouer et se tordre. Sa souplesse permet de l'utiliser comme un siège très confortable, tandis que les variations de forme et de couleurs en font un élément d'animation imprévu dans le décor d'une pièce.

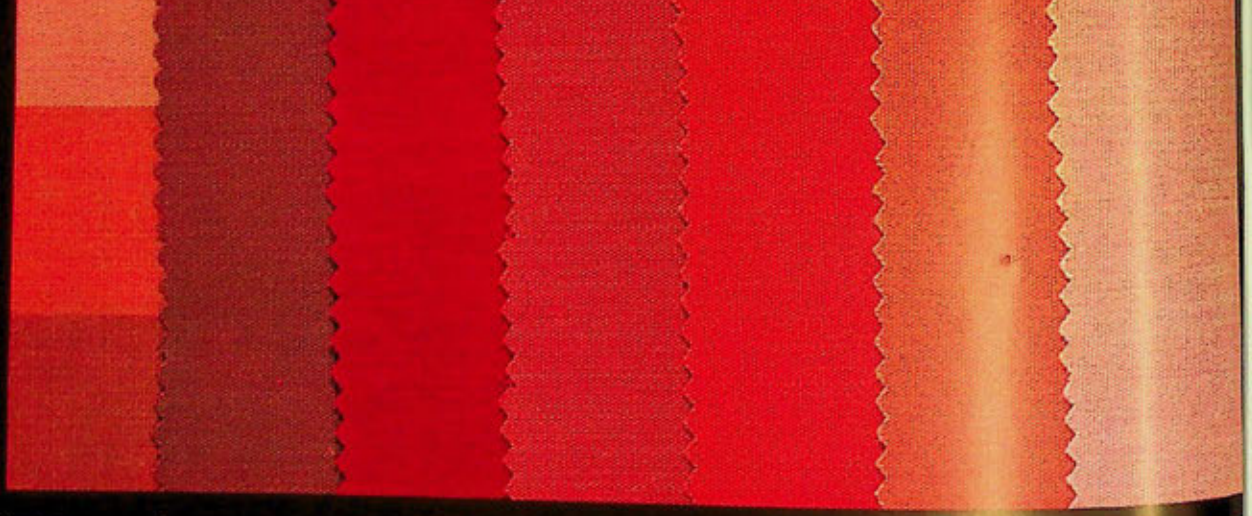


environnements colorés



Visiona 2 1-5 Ces couloirs, ces grottes, ces labyrinthes creusés dans la couleur sont les structures imaginées par Verner Panton pour Bayer, dans le cadre de sa nouvelle politique de marketing. Par le rythme des formes, les variations et les harmonies des teintes, le célèbre designer danois a créé un « milieu attractif » qui donne une impression de détente, de dépaysement total dans un univers métamorphosé par la couleur. Panton a trouvé dans les fibres de qualité Bayer: dralon, perlon, vestan, des matériaux qui, dès aujourd'hui, répondent aux exigences de demain.



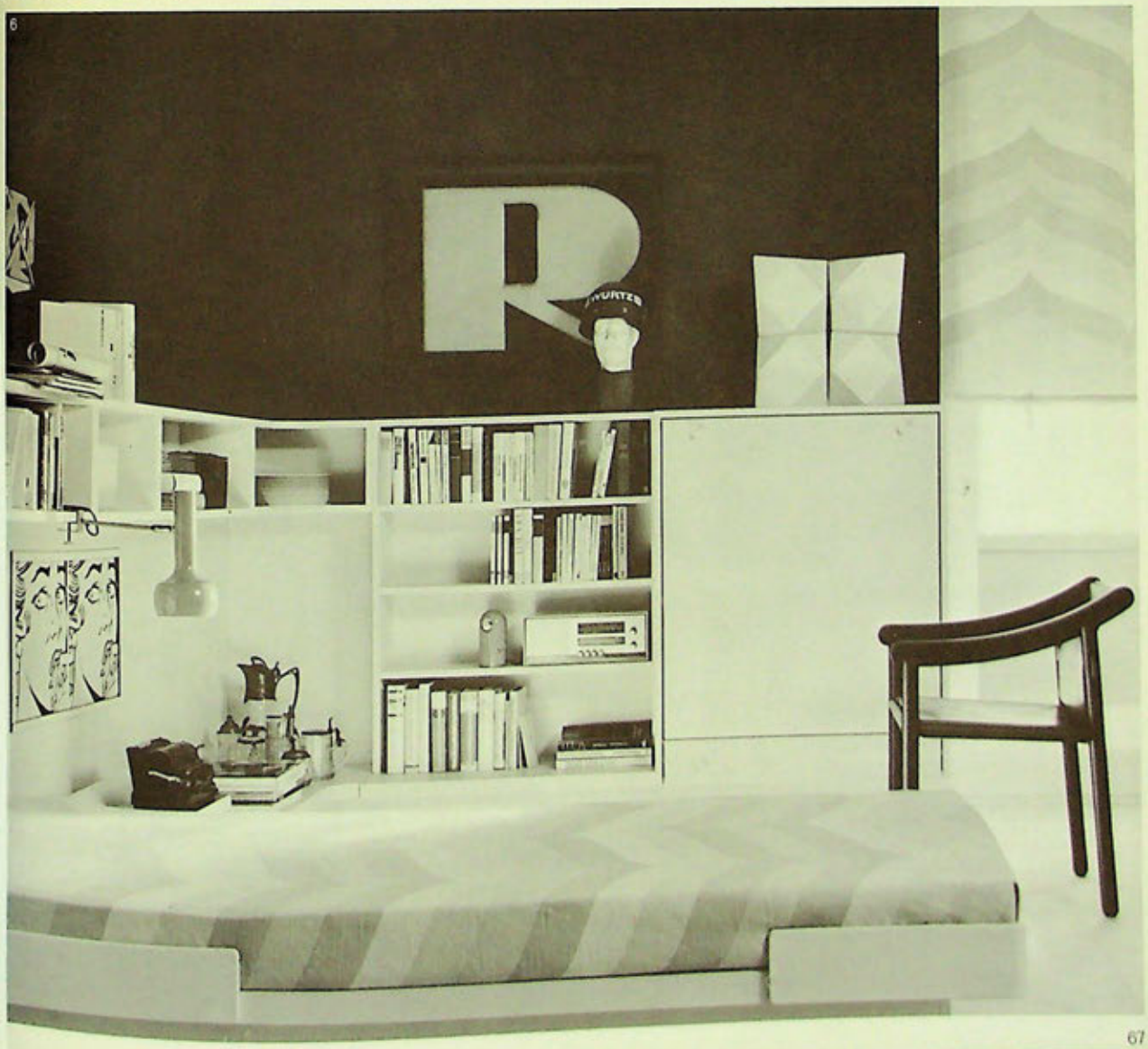


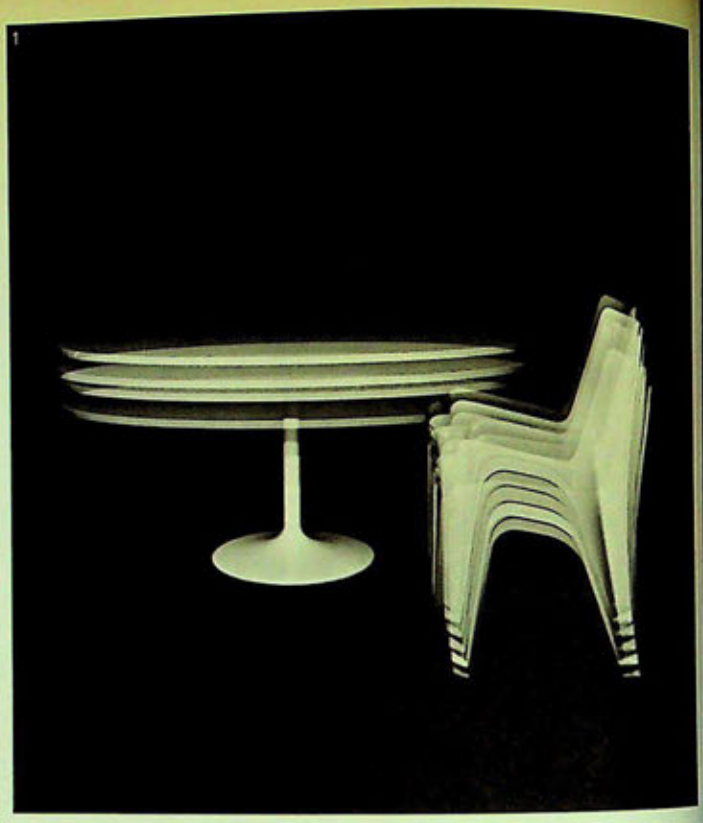
animation des murs

1 et 3 Les meubles et éléments juxtaposables créés par Behr, notamment dans la série Behr-Color, permettent toutes les variations possibles par le jeu des accords de couleurs entre les panneaux de revêtement, les luminaires, les objets décoratifs, les tissus. Ceux de la collection « Stuttgarter Gardinen » ont été conçus spécialement en harmonie avec les créations de Behr. Agent général France: I. Sarfati. **2 et 4** Deux exemples des gammes de couleurs proposés par Storck pour les tissus d'ameublement. La finesse et la stabilité des nuances offrent des possibilités multiples pour la création d'une ambiance aux couleurs coordonnées. Diffusion France: Storck Stoffe, Paris. **5** Le bloc mural placé ici à droite (Création Interlübke) présente sur une profondeur de 40 cm un équipement complet avec rangements, tiroirs, bar, bureau, haut-parleurs, rayonnages. Il évite l'encombrement des meubles indépendants et permet de dégager intégralement la baie vitrée qui ouvre largement la pièce sur le patio. Diffusion France: Agences générales Reuter. **6** Exemple d'une installation réalisée avec les éléments « Environnement 121 », conçu par Interlübke. La chambre à coucher est prévue pour constituer aussi une zone d'isolement et de détente. Les éléments entourant le lit peuvent être équipés en classeurs, bibliothèque, bureau, etc. La répartition des couleurs — tissus aux tons lumineux, panneaux blancs contrastant avec le bois foncé — contribue à donner une impression de détente et de gaîté. Diffusion France: Agences générales Reuter.

5

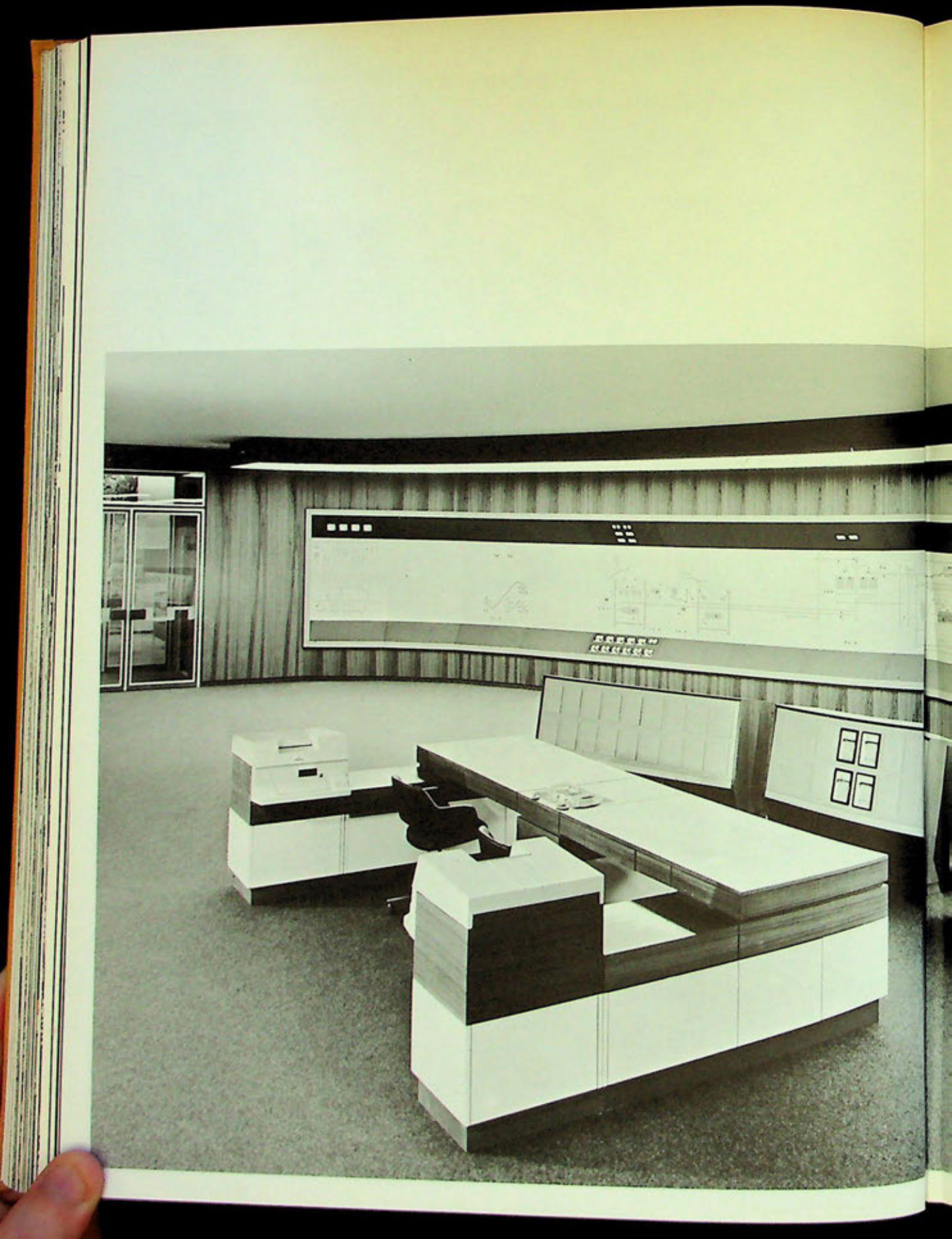
6





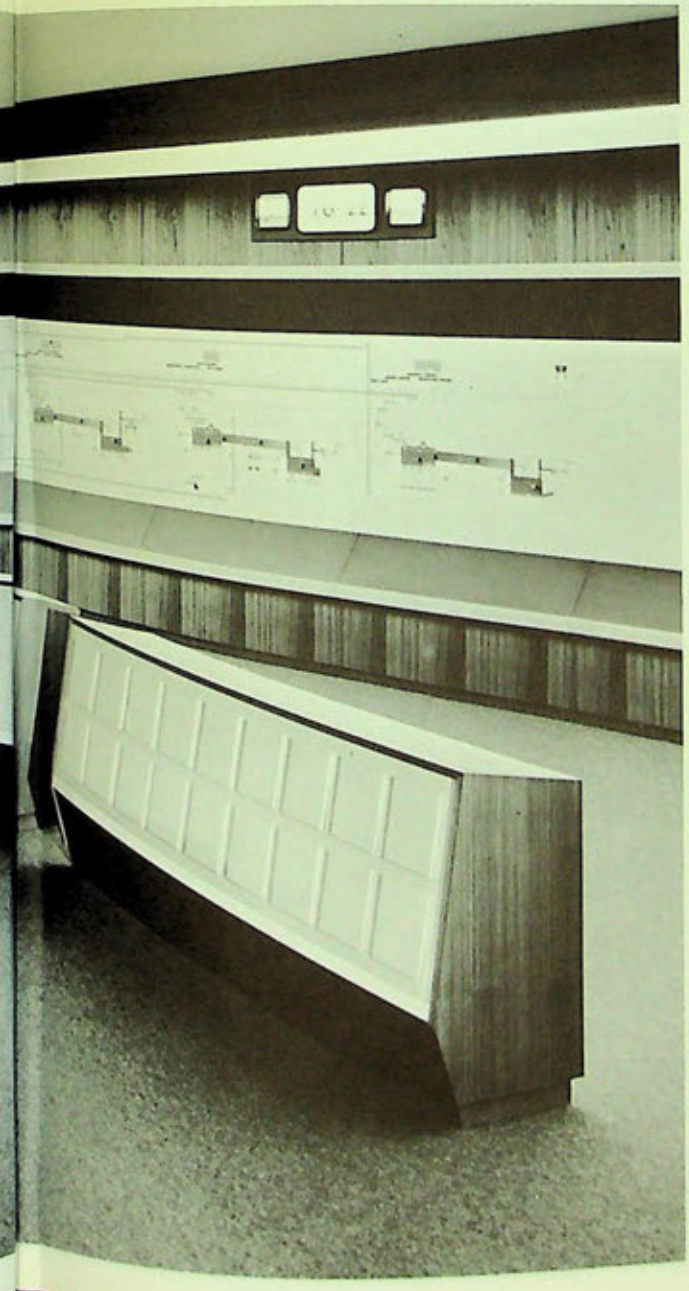
1 Table ronde en bois plastifié blanc, réglable en hauteur. Création Renz. Chaises superposables en résine de polyester moulées d'un seul bloc. Elles existent en blanc cassé, noir, rouge, bleu et jaune. Création Bofinger. Diffusion à Paris: Meubles et Fonction, Mobilier Fonctionnel et Industriel.
2 Dans cette installation de studio, le plateau du bureau, créé par Hans Konecke, est une dalle de verre, le piètement est en acier et le corps, équipé de tiroirs et rangement divers, en plastique blanc, comme la table roulante. Collection Tecta. Diffusion France: Agences générales Reuter.
3 Ici, le décor s'organise autour des volumes colorés que constituent les meubles dessinés par Peter Maly: à gauche, un secrétaire à tablette mobile et abattant; au fond, une commode carrée; à droite, un bar ouvrant sur trois côtés et comportant un frigidaire. Il existe, pour chacun de ces éléments, huit décors différents, qui peuvent être coordonnés ou contrastés (Collection Tecta). La banquette et la table basse sont en fibre de verre moulée, le luminaire en aluminium laqué. Ce sont des créations de Co-op Design (Zaps). Chaises en tube d'acier et cuir de Hans Konecke. Diffusion France: Agences générales Reuter.

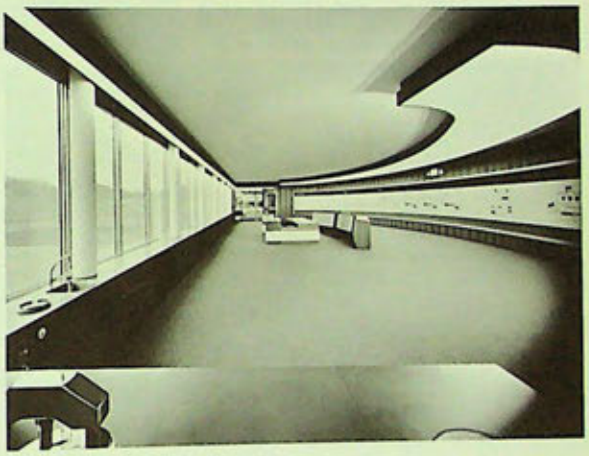
1 M. R. Urhausen, cinéaste, photographe et designer, habite à Cologne un immeuble 1900 dont la façade sculptée est percée de fenêtres ovales. Devant celles-ci, il a placé une collection de bouteilles anciennes. A côté, une peinture de Vasarely. **2** Pour animer l'espace intérieur, M. Urhausen a dessiné une cheminée conique, adossée à un élément de maçonnerie séparant les pièces de séjour. Une étagère à claire-voie, également dessinée par lui, est placée perpendiculairement à l'autre mur. Elle est prolongée par une banquette dont le socle comporte des tiroirs de rangement. Sur le mur du fond, une grande composition de Herbert Oehm. Au-dessous, une table de bistrot rapportée de Paris et des chaufeuses en cuir noir. A droite, fauteuil « Farmer » en bois noir, garni de toile naturelle (Bofinger). **3** Dans l'entrée, des meubles en acajou XIX^e^ voisinent avec une sculpture-compression de M. Urhausen, une affiche pour une exposition de photos de nus qu'il a faite il y a deux ans, des sérigraphies de Geneviève Blaise et de Piaubert.

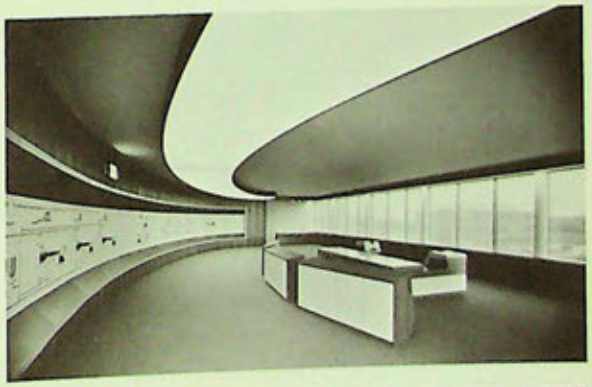


les rythmes de l'électronique

Poste de commande d'une cimenterie réalisée par Siemens à Rohrdorf en Allemagne. Dans des installations de cet ordre le rôle des designers de Siemens est d'élaborer, à partir des données techniques — télécommande, automatisation, coordination et contrôle — un environnement efficace, immédiatement expressif du fonctionnement et qui constitue en même temps pour l'homme non une contrainte mais un stimulant à sa mesure.

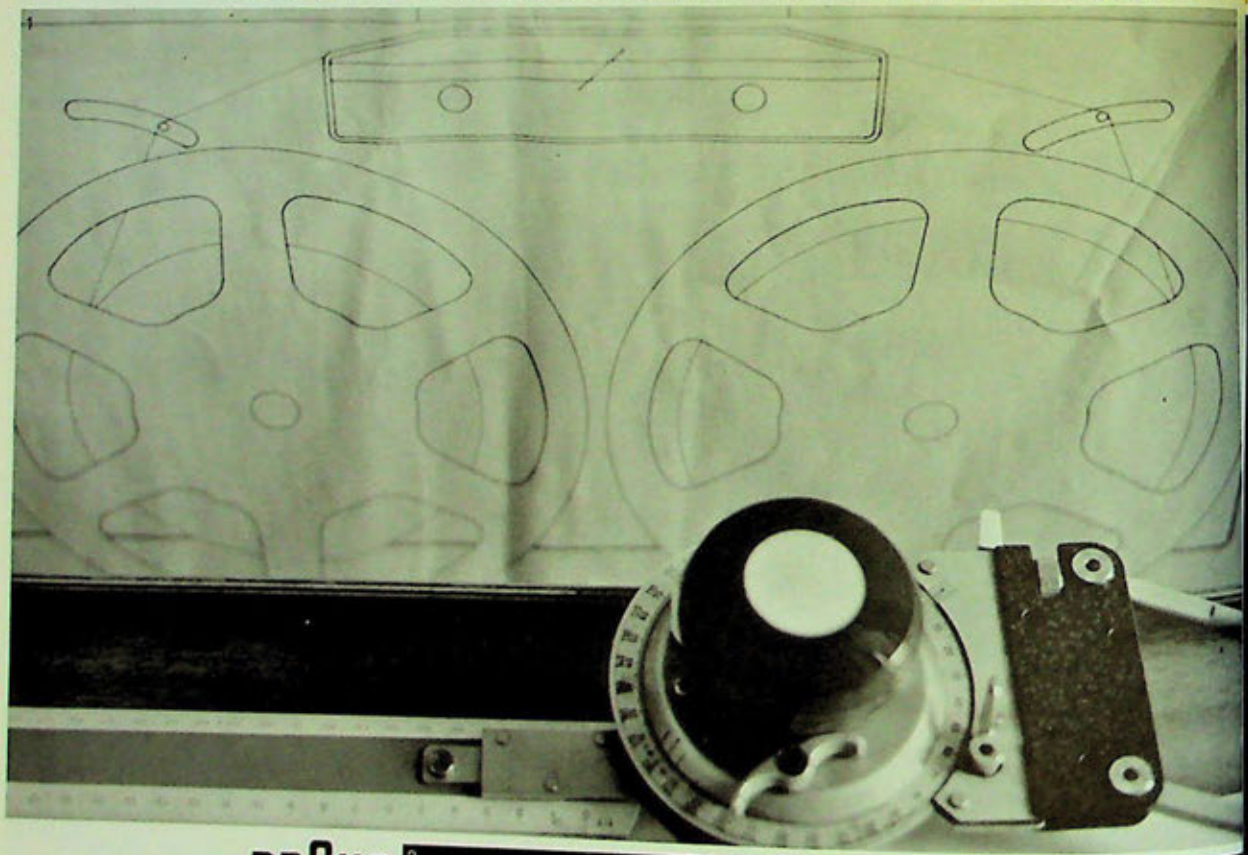




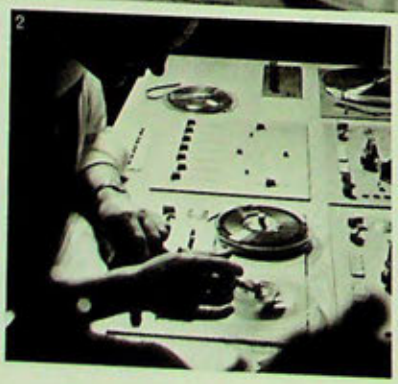


la conception esthétique de Braun

Il est peu de firmes industrielles dont les réalisations, si diverses soient-elles, reflètent une conception esthétique et formelle aussi cohérente, aussi unifiée que celles de Braun. Elles ne sont pas, pourtant, l'œuvre d'un seul créateur, mais d'une équipe de designers, travaillant sous la direction de Fritz Eichler. Le caractère commun qui marque leur production tient à l'application d'un principe de base: la forme doit s'élaborer à partir de la fonction et par conséquent des données techniques inhérentes à la destination de l'objet projeté.
Ainsi, qu'il s'agisse d'un rasoir ou de l'installation musicale la plus complexe, d'un projecteur de cinéma ou d'un briquet, l'agencement équilibré et rationnel de chaque pièce, le refus des solutions arbitraires, l'élimination de tout détail superflu contribuent à faire naître une forme épurée, qui exprime directement sa fonction et trouve du même coup sa justification tant sur la plan utilitaire que sur le plan esthétique.
C'est dans le même esprit que le bureau d'étude de Braun résout les problèmes qui se posent à lui dans le domaine de la publicité et de l'information dont il a également la charge. Les objets sont décrits et présentés selon des rythmes unifiés grâce à l'établissement d'un certain nombre de modules de base: grille quadrillée pour la mise en page des panneaux publicitaires, jeu de tablettes, de cloisons et de baguettes pour les vitrines ou pour les stands Braun dans les foires-expositions. Les dimensions de ces différents éléments sont calculées selon des rapports bien définis qui permettent des combinaisons variées. Mais au-delà de cette souplesse qui évite l'impression d'un systématisme rigoureux et permet une adaptation efficace à chaque cas particulier, il subsiste des constantes dont l'effet cumulatif impose peu à peu l'attraction d'un style, d'un design, celui de Braun.
Ainsi, le but recherché, au stade de la création comme à celui de la présentation est, avant tout, de dégager la forme, significative en elle-même de sa fonction. Les objets, dit Fritz Eichler, « ont été mis au monde... pour exécuter une tâche, pour travailler. C'est là que réside leur qualité propre. C'est également ce qui constitue l'étalon avec lequel on mesure leur beauté ».

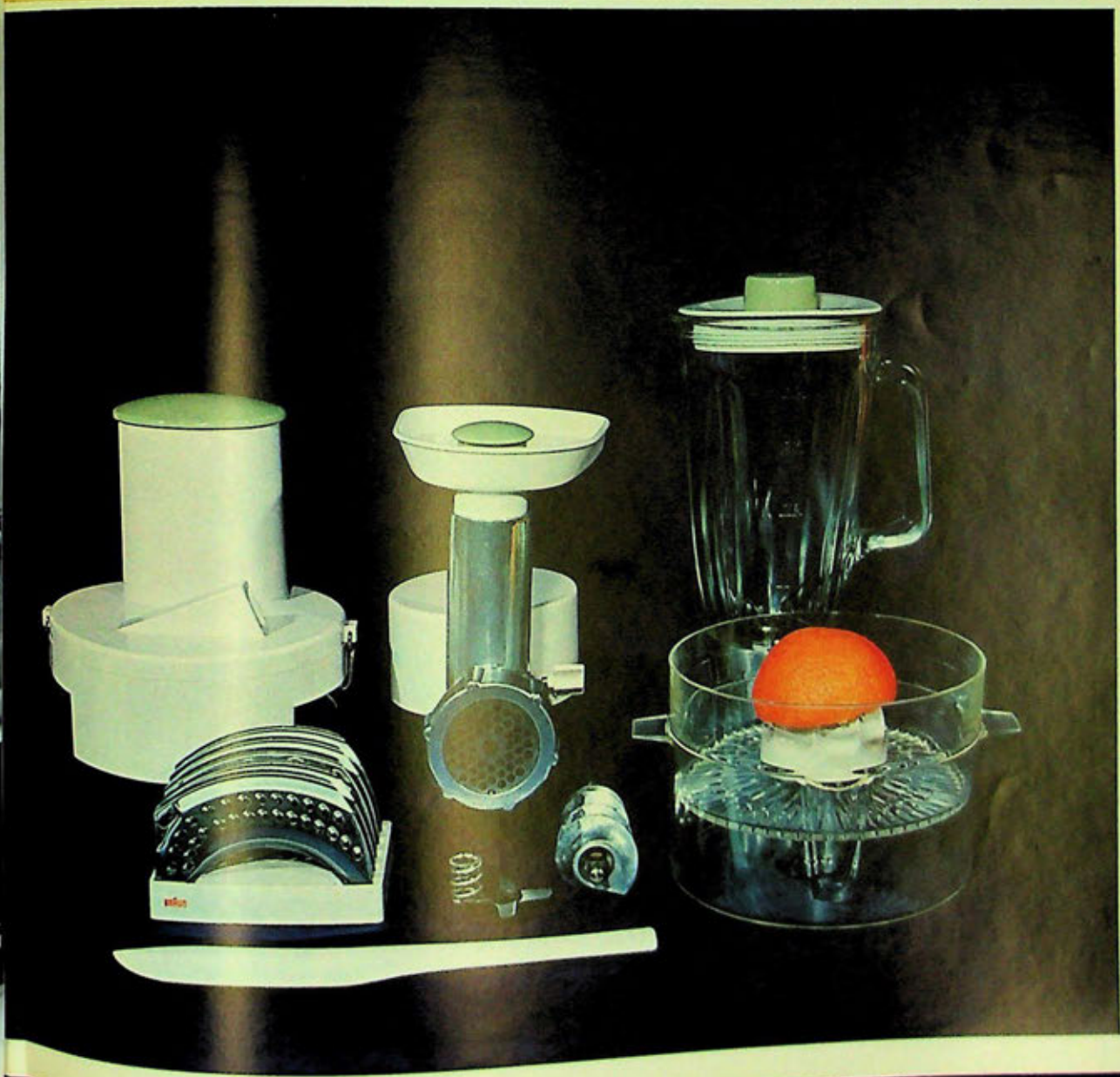


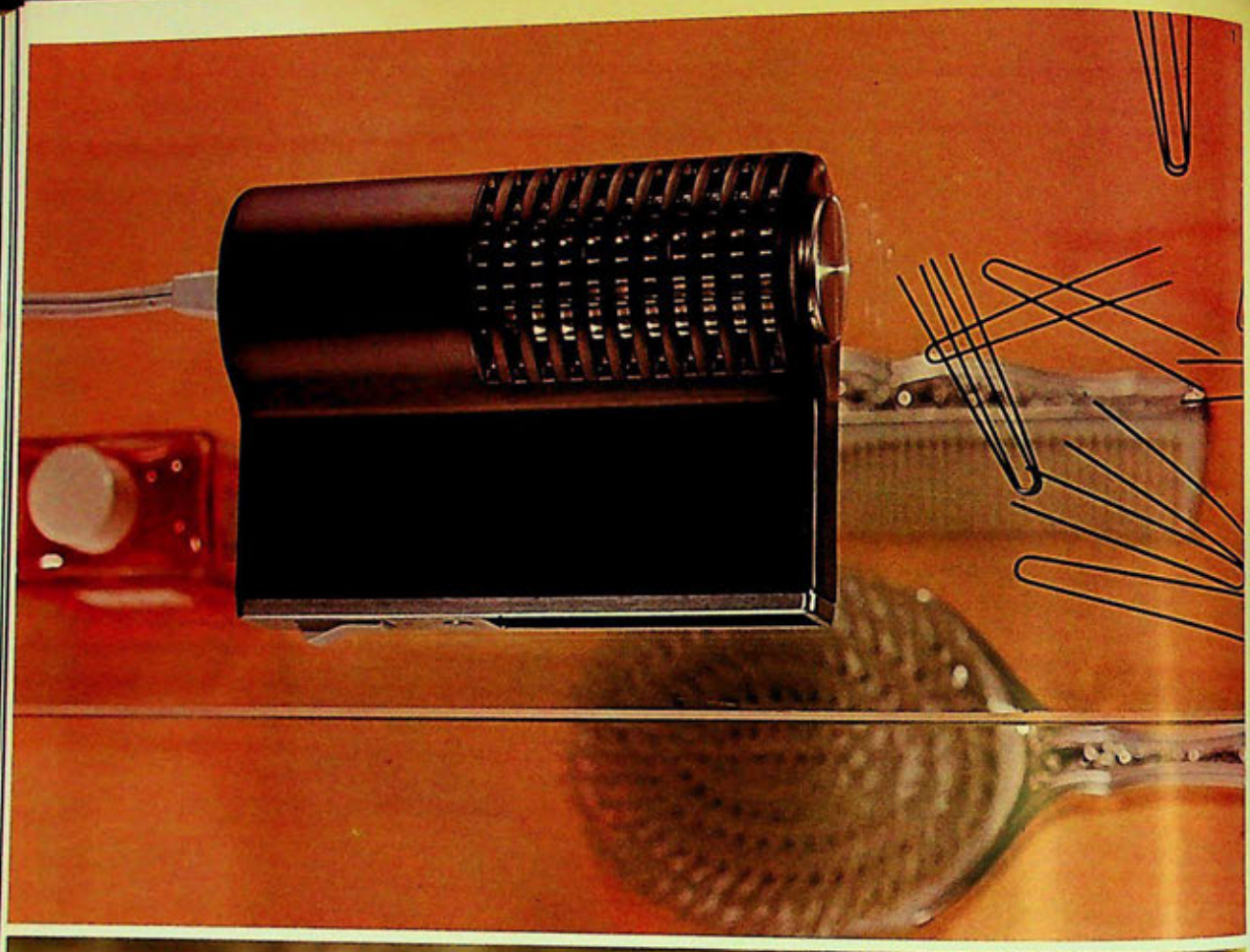
BRAUN



5

1 Etablissement d'un projet pour le plateau du magnétophone TG502. Quelle que soit la destination de l'objet à réaliser, le point de départ du designer est la mise en place rationnelle de toutes les pièces, la plus simple comme la plus élaborée. 2 Installation radiophonique avec tourne-disque, magnétophone et amplificateur. L'élaboration des différents appareils doit tenir compte de leur association éventuelle avec les autres éléments d'une chaîne musicale. D'où la nécessité d'adopter une répartition normalisée des commandes qui assure la cohérence de l'installation la plus complexe. 3 Projecteur de cinéma. La prise de vue est aujourd'hui facilitée à l'extrême par l'emploi des cartouches super 8, des cellules incorporées, réglages automatiques, etc. La projection doit être tout aussi aisée pour l'amateur le moins initié. En fait, cette simplification pour l'utilisateur suppose une élaboration d'autant plus poussée du dispositif interne. 4 et 6 La conception du robot de cuisine KM32 couplé avec ses appareils complémentaires — presse-agrumes, éminceur, etc. — doit tenir compte d'éléments très divers: il doit être léger et puissant, stable et maniable, d'un montage et d'un entretien faciles. Sa forme est déterminée par ces impératifs. 5 Centrifugeuse MP32. Ici, le problème des accessoires ne se pose plus. Mais l'appareil reste maniable, la forme simple et fonctionnelle.

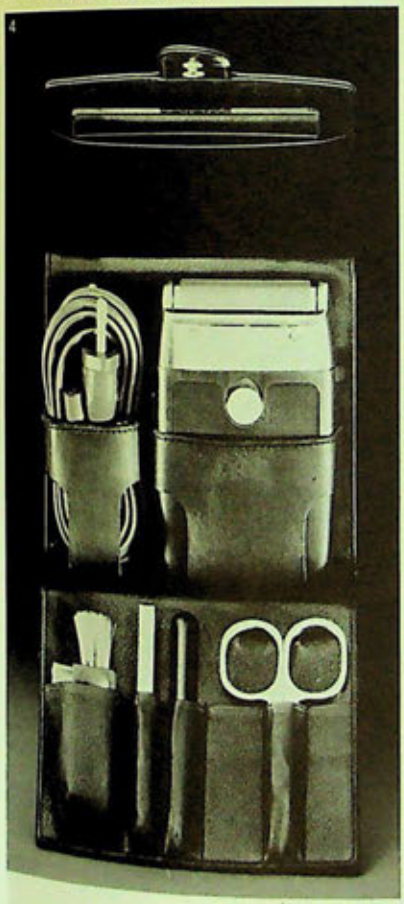




1 Ce sèche-cheveux mesure seulement 13 cm. de longueur. Mais la mise au point technique très élaborée lui donne une efficacité accrue grâce à la turbine tangentielle dont il est équipé. 2 Pour Braun, « la conception formelle est fonction des mains et des sens, des dimensions et des formes du corps humain ». Le briquet permanent TFG2 est saisi et allumé d'un seul geste, par simple pression latérale. Il fonctionne sans pierre, sans molette et sans pile, par allumage magnétique permanent. 3 Nouveau rasoir « Sixtant S automatic ». Son chargeur, conçu en support mural, assure l'autonomie de l'appareil. Il est équipé d'une grille de 48 000 micro-lames, recouverte de platine, avec micro-tondeuse incorporée. 4 Le Sixtant SL présenté ici dans son étui. Il fonctionne sur batterie et sur secteur. 5 Cette présentation de la gamme de rasoirs Braun et de leurs accessoires — du Sixtant S automatic au rasoir-bâton — montre comment chaque modèle s'intègre à un problème d'ensemble. Les différents appareils se complètent et offrent des alternatives fonctionnelles précises. 6 L'exposition des rasoirs Sixtant est établie en corrélation avec le panneau mural (fig. 5) dont il reprend les rythmes. Côte-à-côte, le Sixtant S automatic, le Sixtant SL et le « rasoir-bâton » à pile.

3

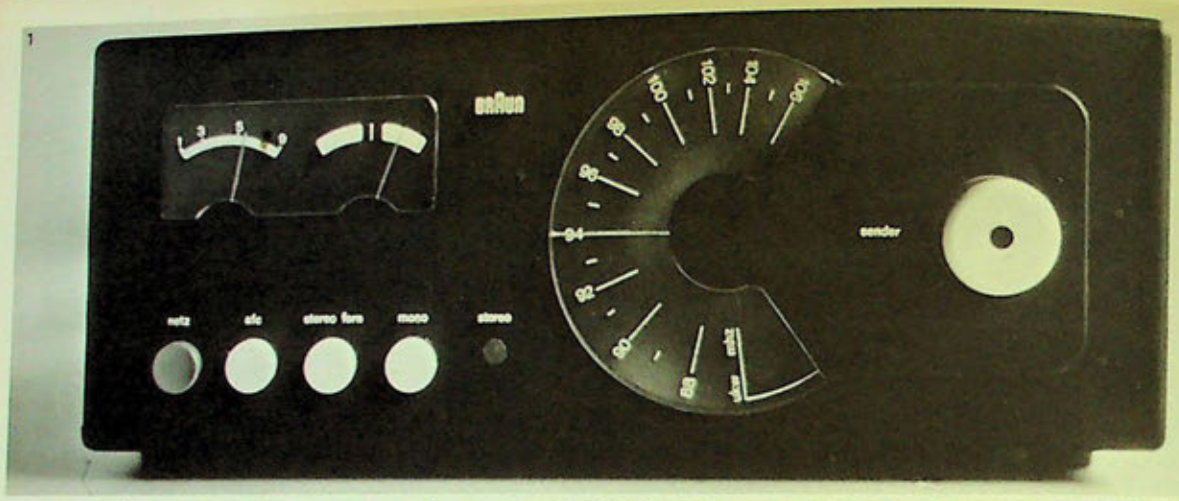
4

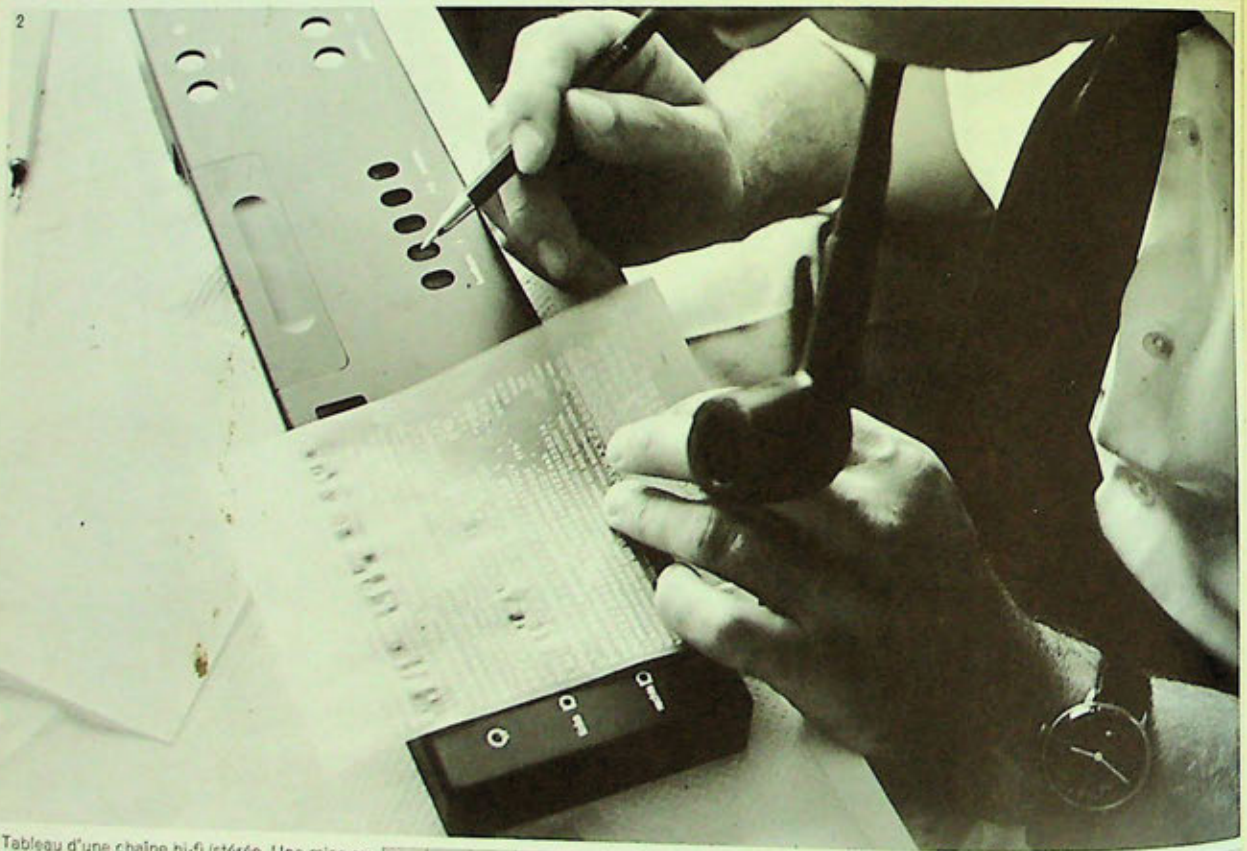


5

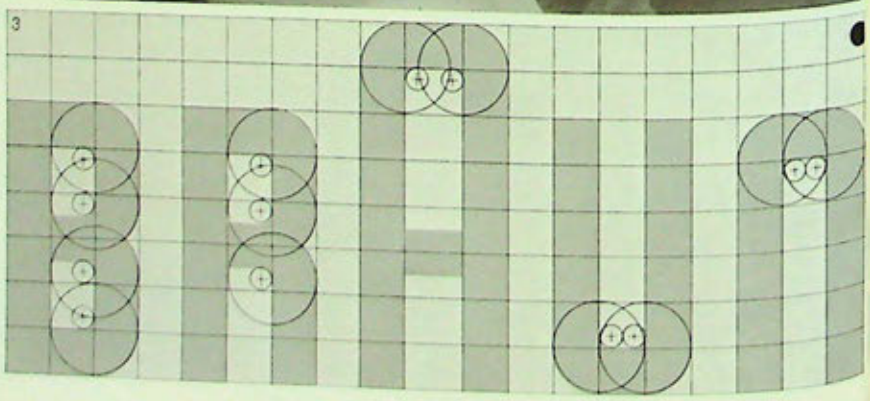
BRAUN

6





1 Tableau d'une chaîne hi-fi/stéréo. Une mise au point technique précise permet d'obtenir une bonne répartition des commandes et un réglage visuel simple. Les indications graphiques peuvent ainsi être réduites au minimum. **2-3** La mise au point d'un graphisme unifié suscite une impression de corrélation, de cohérence entre les différentes créations de la firme. Ci-dessus, exécution d'une maquette en grandeur réelle pour le tableau de commande d'une chaîne musicale. Ci-contre, le label Braun. Construit selon un module fixe, il figure isolément sur tous les produits et tous les supports publicitaires de la firme.



déesse-publicité / andré lebeuf

ce panneau est votre garantie

car il représente la plus importante société française de fenêtres et murs rideaux,
la Société Industrielle de Transformation et de Construction,
créée par Schwartz-Hautmont pour étudier, exécuter, poser
toutes les constructions de fenêtres et façades dans la tradition Schwartz-Hautmont

SITRACO

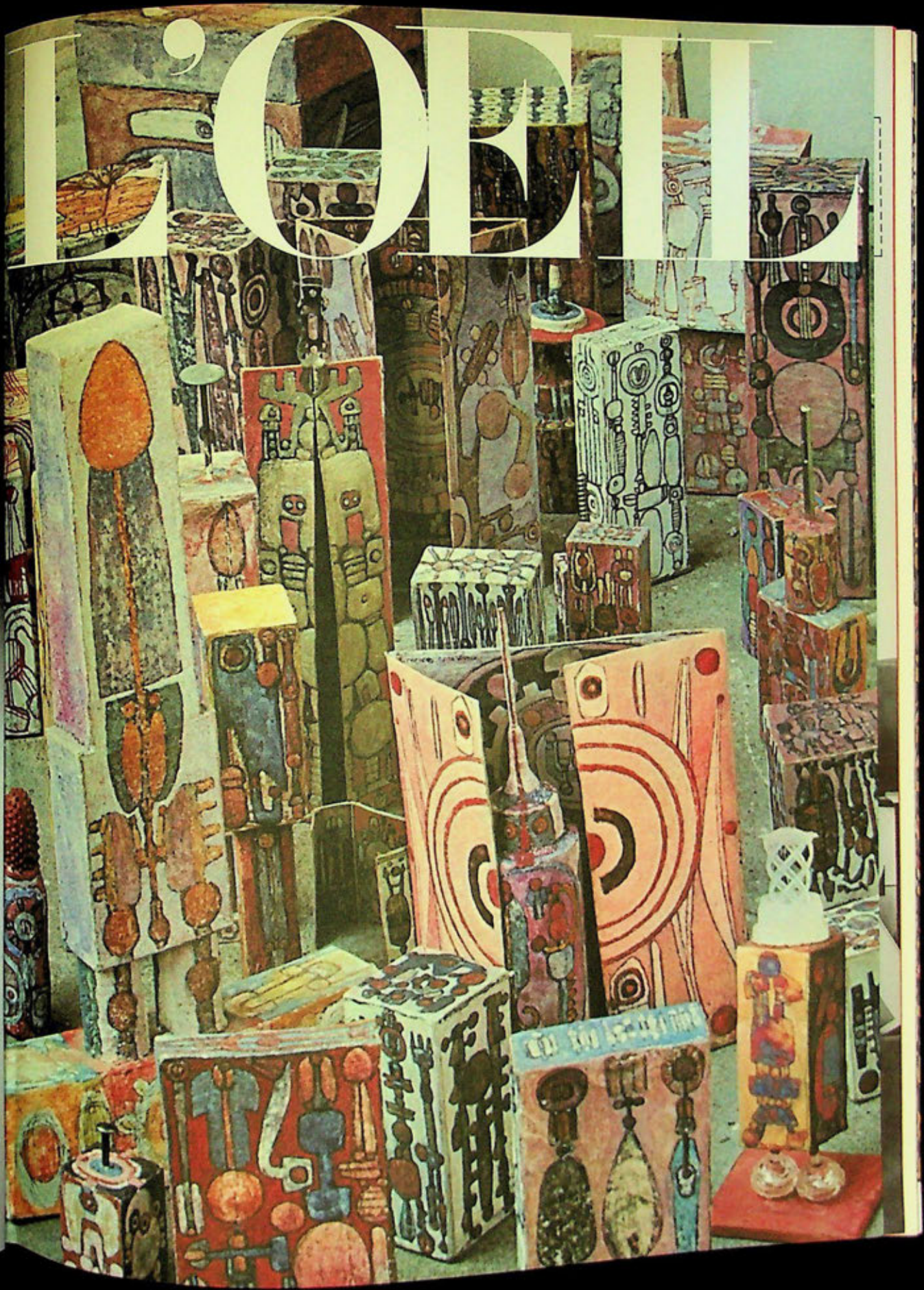
10 rue Lionel Terray 92 Rueil Malmaison Tél. 967 71-50 - 967 73-50 - 967 79-50

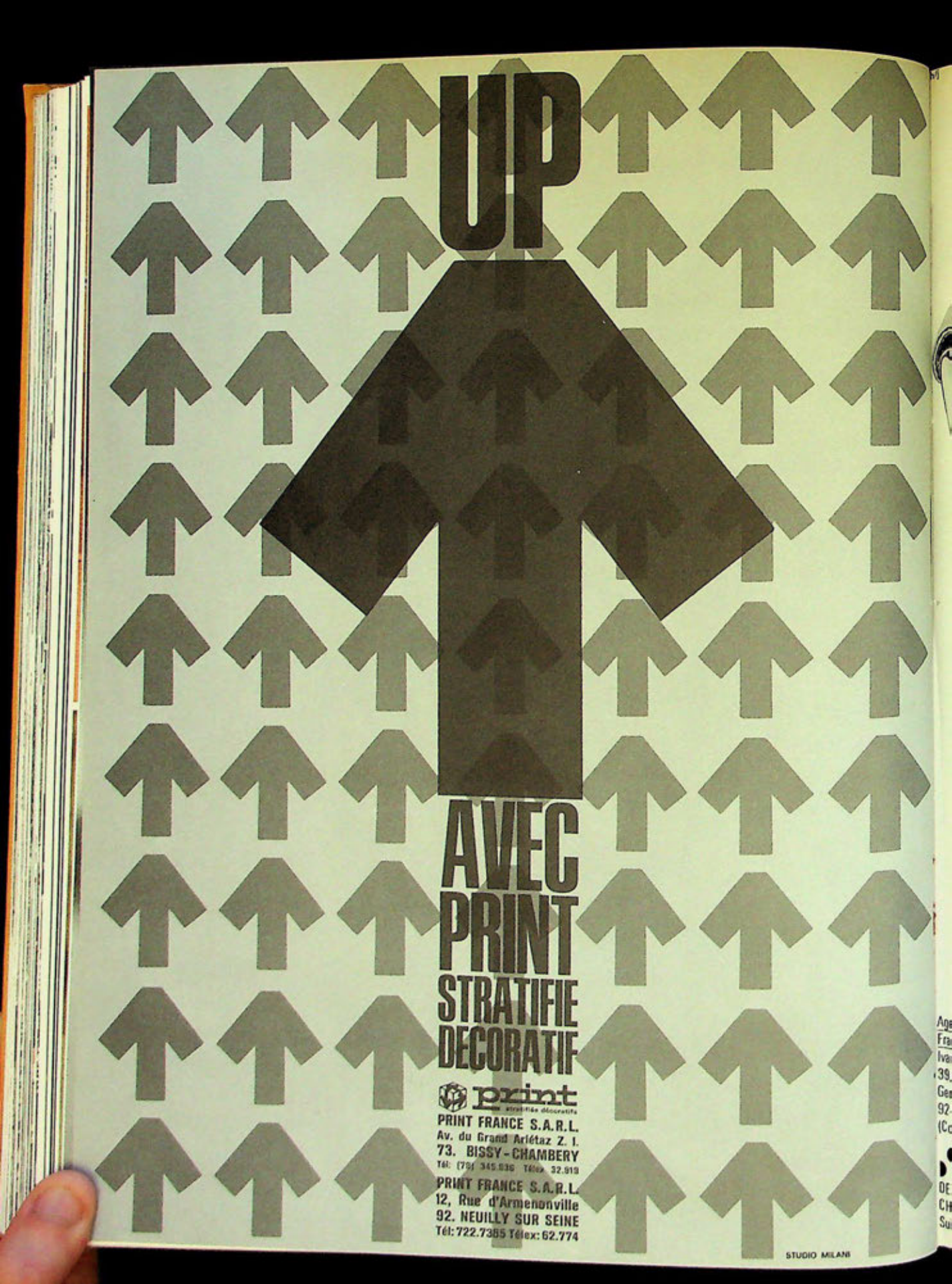
bureau de direction · moulé au ton désiré en polyester armé · équipé sur commande d'un complexe électronique doté de tous organes de vision, d'enregistrement et de liaisons intérieures et extérieures · adapté aux exigences de la gestion moderne · créé par maurice calka sculpteur

LELEU - DESHAYS

décorateur, 65 avenue franklin roosevelt paris 8e téléphone : 359 04 03

L'ŒIL




UP
AVEC
PRINT
STRATIFIE
DECORATIF
print
stratifié décoratifs
PRINT FRANCE S.A.R.L.
Av. du Grand Arlétaz Z. I.
73. BISSY-CHAMBERY
Tél: (79) 345.936 Télex 32.919
PRINT FRANCE S.A.R.L.
12, Rue d'Armenonville
92. NEUILLY SUR SEINE
Tél: 722.7365 Télex: 62.774
STUDIO MILANI

Avoir l'œil...

C'est repérer d'un coup d'œil les meubles exceptionnels au modernisme authentique. C'est apprécier d'un regard une ligne et une construction intelligente. C'est vouloir aussi ce qui sera encore beau et confortable dans dix ans. La plupart des modèles Swiss Design ont cet âge. Mais aucun ne date.

Hans Eichenberger (voici son dernier fauteuil), Robert Haussmann et Kurt Thut conçoivent et dessinent les meubles de la collection Swiss Design. Elle est réalisée par la maison de Sede S.A. (dont le renom est international!).

Si vous avez des yeux pour le confort véritable, vous devriez jeter un coup d'œil sur la collection Swiss Design.

Ce fauteuil
me donne envie de voir le reste de la collection Swiss Design.
Veuillez m'envoyer des dépliants.
Nom: _____
Adresse: _____
Localité: _____

Agent générale pour la France:
Ivan Sarfati
39, boulevard
Georges Clémenceau
92-Bécon-les-Bruyères
(Courbevoie)

DE SEDE SA
CH-5313 Klingnau
Suisse

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — MARS 1970 — N° 183

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Rijksmuseum, Amsterdam: pages 3, 4 et 7 – Lord Chamberlain Office, St Jame's Palace, Londres: page 2 – Service Photographique du Musée de Cassel: page 3 – Walter Steinkopf: page 4 – Graphische Sammlung, Munich: page 4 – Copyright Collection Fritz Lugt, Institut Néerlandais: page 7 – A. J. Wiatt: page 8 – Michel Waldberg: page 8 – Soichi Sunami: page 9 – John D. Schiff: page 9 – Geoffrey Clements: page 10 – John Webb: page 12 – Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: page 14 – J. C. Philippot: page 15 – Hants: pages 16-17 – A.C.L., Bruxelles, pages 18 et 19 – G. Ménaut: page 20 – Marc Lavrillier: pages 23 à 28, 32 à 34 et 41 – Photo-Hall: page 52 – P. Bijtebier: pages 51 et 53 – Dulière: page 52 – Chr. Cailloux: page 56

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 22, 29, 35 à 40 et 44 à 48 – Service Photographique du Rijksmuseum, Amsterdam: pages 5 et 6

Notre couverture
Une série de boîtes-amulettes de Pierre Courtin

Notre prochain numéro
Un numéro où vous trouverez, entre autres, des suggestions pour les vacances

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—;*
(avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.- Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Le tricentenaire de Rembrandt à Amsterdam, par Ingvar Bergström

8 Le « Chef-d'œuvre inconnu » de Marcel Duchamp, par Robert Lebel

14 L'Homme Sauvage, par Madeleine Jarry

22 Pierre Courtin, par Jacques Putman

L'Œil du Décorateur

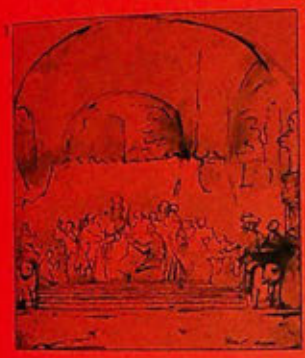
35 L'amour de l'art

38 Murs de soie et jeux de glaces

43 Gammes colorées

50 Beaux objets sur le marché à Bruxelles

57 Livres sur l'art



Le Tricentenaire de REMBRANDT

par Ingvar Bergström

Clôturant les manifestations qui ont marqué le troisième centenaire de la mort de Rembrandt, l'exposition du Rijksmuseum d'Amsterdam a rassemblé pour un temps, dans la ville où ils furent créés, les principaux chefs-d'œuvre du peintre, aujourd'hui dispersés dans les plus grandes collections du monde

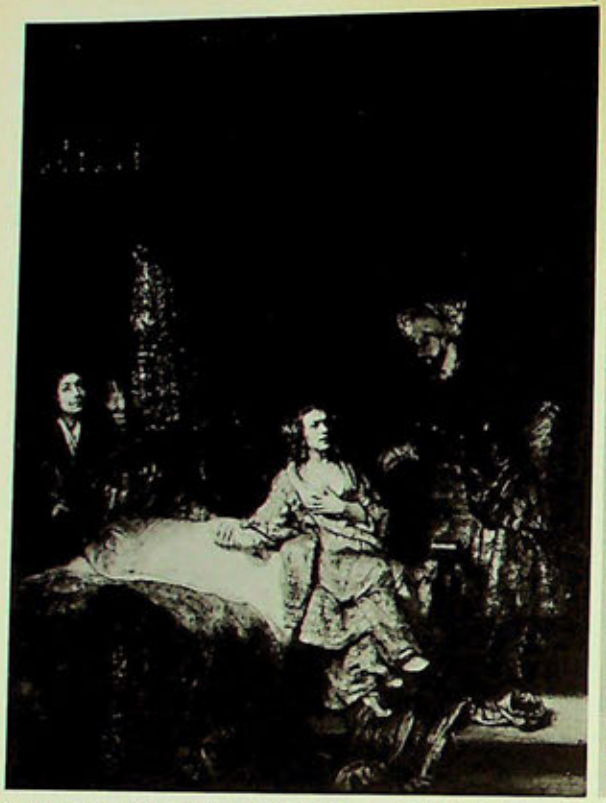
Rembrandt est mort le 4 octobre 1669 à Amsterdam, âgé de soixante-trois ans. C'est pourquoi l'année 1969 est marquée par la publication de différents ouvrages et par des expositions consacrées à l'art du maître, au rayonnement de son génie chez ses élèves et ses héritiers spirituels. Ces expositions à la gloire de Rembrandt ont eu lieu dans le monde entier, à Kyoto et à Tokyo comme à Montréal et à Toronto. « Rembrandt 1669/1969 », c'est le titre de celle par laquelle Amsterdam et le Rijksmuseum ont célébré la mémoire du grand Hollandais et qui a inspiré les réflexions suivantes.

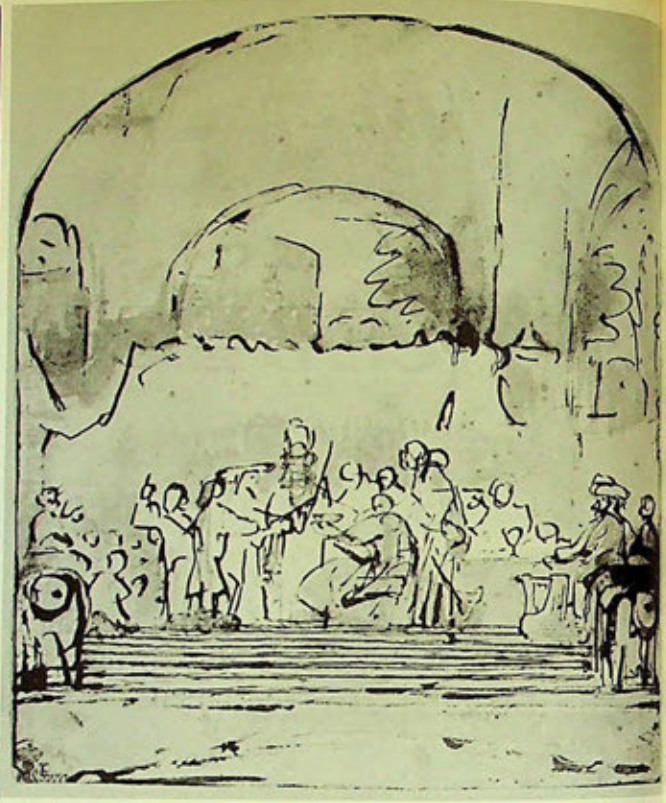
La magie émanant du nom de Rembrandt et de son art a eu pour conséquence la « découverte » d'assez nombreuses peintures inconnues. Celles-ci ont excité l'intérêt et la curiosité du public international, elles ont souvent fait l'objet d'une large publicité. Nombre d'entre elles ont fait une entrée solennelle dans l'œuvre du maître, avec le « visa » d'historiens autorisés. Hélas, beaucoup ont dû, par la suite, effectuer une sortie discrète. Comment s'expliquent ces erreurs?

Chaque époque a, sur les périodes anté-

rieures et sur les maîtres d'autrefois, une optique « personnelle », une vision « colorée » par les idées, le goût, les jugements contemporains. Cela explique que tout un groupe de tableaux, notamment d'élèves et d'imitateurs, aient pu passer, à un moment ou à un autre, pour des originaux de Rembrandt. Nous ne pouvons, nous-mêmes, nous délivrer entièrement de l'empreinte de notre temps: l'idéal serait de pouvoir se mettre exactement sur la « longueur d'onde » du passé. Les recherches intensifiées des érudits, les moyens d'investigation scientifique aujourd'hui disponibles jouent un rôle important dans la conception actuelle de Rembrandt et de son œuvre. Et l'étude de Rembrandt, comme celle de tout l'art néerlandais, a pour centre

1 *« Le constructeur de navires et sa femme ». Toile. 115 × 165 cm. Signé: Rembrandt f. 1633. S.M. la Reine Elisabeth II, Buckingham Palace.* **2** *« Le repos pendant la fuite en Egypte ». Bois. 34 × 47 cm. Signé: Rembrandt f. 1647. National Gallery of Ireland, Dublin.* **3** *« Bethsabée ». Toile. 142 × 142 cm. Signé Rembrandt ft 1654. Musée du Louvre, Paris.* **4** *« Jacob bénissant Ephraïm et Manassé ». Détail. Toile. 175,5 × 210,5 cm. 1650. Musée de Cassel.*





5 « Joseph accusé par la femme de Putiphar ». Toile. 110×87 cm. Signé: Rembran. f. 1655. Staatliche Museen, Berlin. **6** *Dessin pour « Claudius Civilis » ou « Le serment des Bataves ». 19,6×18 cm. Graphische Sammlung, Munich.* **7** *« Claudius Civilis » ou « Le serment des Bataves ». (Détail). Toile. Académie Royale des Beaux-Arts, Stockholm, en dépôt au Nationalmuseum.*

essentiel l'admirable *Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie* à la Haye, dont l'importance ne cesse de s'accroître en même temps qu'augmente sa documentation, aussi bien sur Rembrandt que sur ses précurseurs, ses élèves, ses imitateurs. Notre idée de l'œuvre authentique du maître est donc aujourd'hui considérablement épurée. Son art nous apparaît dans une clarté plus grande et plus juste.

L'exposition du Rijksmuseum invite le public à un véritable Festival Rembrandt. Certes, le nombre des tableaux est limité, mais les vingt-quatre toiles réunies sont des joyaux, des « solitaires », pourrait-on dire. Cinq viennent de Hollande, toutes les autres ont été choisies parmi les chefs-d'œuvre des collections de Londres, Boston, Leningrad, Dresde, Edinburgh, Dublin, Vienne, New York, Paris, Berlin, Lisbonne, Stockholm, etc. pour reprendre l'ordre du catalogue. Naturellement, on trouve en outre, dans les salles permanentes, à leur place habituelle, « La Ronde de Nuit » et les autres Rembrandt du Rijksmuseum.

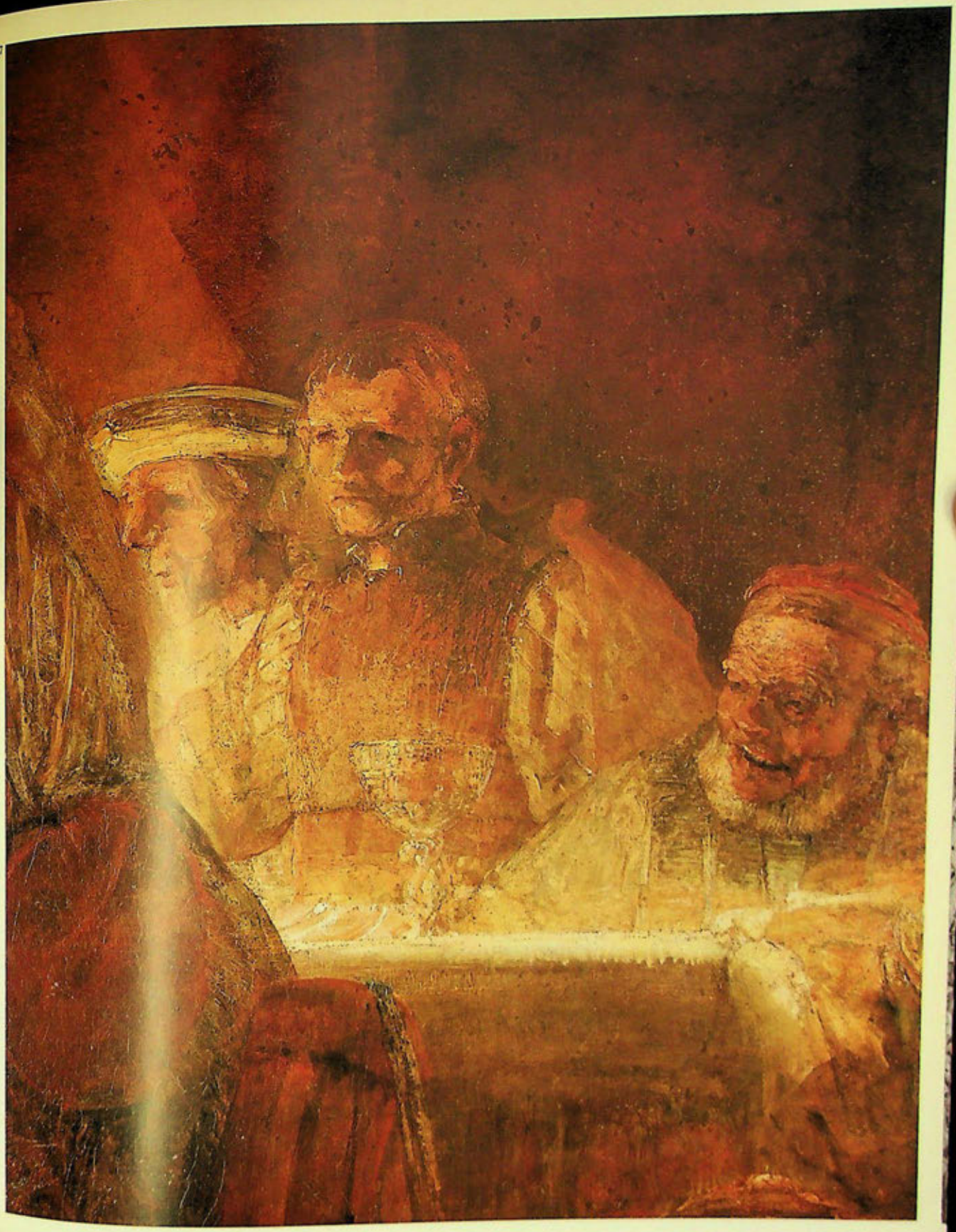
L'accrochage des tableaux, répartis en deux salles, suit un ordre chronologique. La ligne de démarcation se situe vers 1650 et l'atmosphère des deux parties est ainsi différente. S'il est permis d'exprimer une objection devant une telle richesse, on pourrait regretter le fait que les cinq premières années de formation, à Leyde, ne soient pas représentées. En incluant une ou deux œuvres de cette époque pleine de promesses, qui devait connaître par la suite un admirable accomplissement (voir « Œuvres de jeunesse de Rembrandt », *L'Œil*, mai 1969), on aurait pu donner sans doute une envergure plus grande encore à l'exposition.

En fait, le tableau le plus ancien est daté de 1630; il a donc été exécuté à Leyde, l'année qui précéda le départ définitif de Rembrandt pour Amsterdam: c'est le « Jérémie » du Rijksmuseum. Il est assis dans une grotte, parmi les trésors du Temple de Jérusalem et pleure sur la destruction de la ville, qu'on voit brûler au loin. Le prophète est tout illuminé par le feu qui modèle largement ses formes et accentue l'autorité de la figure.

Les tableaux de cette première salle montrent de façon saisissante, comment Rembrandt, pendant ses premières années à Amsterdam, s'est acharné à exprimer intensément la réalité. Dans le portrait du « Maître constructeur et sa femme » (1633, Collection Royale, Londres), l'énergie des formes rivalise avec celle qu'on trouve chez Rubens. On y sent aussi nettement marqué l'élément « instantané »: la femme, les bras étendus, est saisie au milieu d'un mouvement rapide (fig. 1). « La femme dans le lit » (164., Edinburgh) est représentée en train de se lever, dans une pose qu'aucun modèle ne pourrait garder. Cette tendance à retenir la vision d'un moment extrêmement court est illustrée dans le « Sacrifice d'Abraham » (1635, Leningrad). De sa main saisie par l'ange, Abraham laisse échapper le couteau du sacrifice. On voit celui-ci tomber librement: un *snapshot* au millième de seconde...

Dès cette première salle, on est frappé par la richesse des variations qu'offre la peinture de Rembrandt, de la simplicité d'une scène d'intimité domestique jusqu'à la complexité de l'allégorie la plus élaborée. Mentionnons encore « Le repos pendant la fuite en Egypte » (1647, Dublin) et le climat mystique de la nuit sombre qui baigne le paysage (fig. 2). Le feu allumé crée une grotte de lumière autour des toutes petites figures de la Sainte Famille. Le souvenir d'Elsheimer est porté ici à un point de développement nouveau. Le contraste entre la pâleur froide du clair de lune et la chaleur du feu est un motif qui réapparaîtra par exemple dans l'art de l'époque Louis XVI. On peut même devant cette composition pressentir certains paysages du XIX[e] siècle.

La deuxième salle est vouée aux vingt dernières années du maître. L'impression dominante est celle d'un accomplissement, d'un art tendu vers la monumentalité et le



8 *« Portrait d'un petit garçon ». Toile. 65 × 56 cm. Norton Simon Inc. Museum of Art, Fullerton Californie.* **9** *« Deux femmes apprenant à marcher à un enfant ». Dessin. 16 × 14,4 cm. Collection Fris Lugt, Institut Néerlandais, Paris. (Copyright F. Lugt).* **10** *« Nathan et David ». Dessin. 14,6 × 17,3 cm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.*

classicisme. Sur l'un des murs rayonne la « Bethsabée » du Louvre (1654), modelée dans un ivoire doré, où Rembrandt se mesure aux grands Italiens, à Titien surtout (fig. 3). La radiographie des laboratoires du Louvre montre comment Bethsabée, dans une première version a la tête levée en diagonale vers le haut du tableau (voir *L'Œil*, nº 168, p. 26).

La solution qu'adopte finalement Rembrandt, où la tête est légèrement inclinée, lui est toute personnelle. Non seulement elle crée dans les lignes une musicalité subtile. Mais surtout elle transforme la figure « ouverte » en une figure « fermée »: Bethsabée apparaît toute absorbée dans ses pensées après la lecture de la lettre.

En face de Bethsabée, sur le mur opposé, « Aristote avec le buste d'Homère » (1653, New York): c'est un dialogue sans paroles, exprimé par un langage de formes et de rythmes d'une simplicité et d'une grandeur extrêmes. Puis vient « Alexandre le Grand » (1655 ou vers 1660, Lisbonne, Fondation Gulbenkian (voir *L'Œil*, nº 181, p. 7), rutilant d'or et de rouge, qui fait naître le sentiment d'un romantisme intense.

La maîtrise de Rembrandt à traduire visuellement les relations psychologiques entre les différents acteurs d'un drame apparaît pleinement dans le tableau représentant « Joseph accusé par la femme de Putiphar » (1655, Berlin). Quel visage « moderne » que celui de cette femme, dans son ambiguïté! (fig. 5). Peut-être le modèle de Joseph a-t-il été réutilisé pour le personnage placé à l'extrême gauche dans le « Serment des Bataves ».

En contraste, on trouve toute la douceur et l'ingénuité de l'enfance dans le « Portrait d'un petit garçon » (vers 1654? Fullerton, Californie). Rembrandt donne un relief accru au visage en le plaçant exactement de face (selon la formule utilisée au début du XVI^e siècle) et en traitant de façon plus sommaire le reste de la composition (fig. 8). C'est pour le visiteur un moment inoubliable que de découvrir, dans la même salle « Jacob bénissant Ephraïm et Manassé » (1650, Cassel) et « La Mariée juive » (vers 1666, Rijksmuseum) où Rembrandt atteint un point culminant dans l'expression de la tendresse, avec des nuances différentes, soutenues par la splendeur des couleurs.

La promenade se termine devant « Claudius Civilis », ou « le Serment des Bataves » (1661-1662, Stockholm). Seul subsiste la partie centrale (détail fig. 7). Mais le dessin de Munich (fig. 6) donne une idée de la magnificence originale de cette composition, créée pour le nouvel Hôtel de Ville d'Amsterdam, refusé très peu de temps après sa mise en place.

Ce n'est donc qu'un fragment, mais il représente un moment d'apogée dans l'art de Rembrandt. Un détail comme celui de la coupe, en verre façon de Venise, irradiant des éclats de pierres précieuses, montre que la couleur, traitée avec une liberté extrême, a gagné désormais une existence indépendante.

L'ensemble des eaux-fortes du maître et le choix d'une centaine de ses plus importants dessins, mériteraient, à eux seuls, des articles distincts. Ces deux parties de l'exposition constituent un complément essentiel à celle des tableaux. Elles font apparaître la force d'expression que Rembrandt peut faire surgir en quelques traits rapides. Elles apportent une contribution irremplaçable quant à sa manière d'étudier la nature et de traduire les relations psychologiques entre les hommes. Rembrandt atteint ici un niveau qui est celui de Shakespeare.

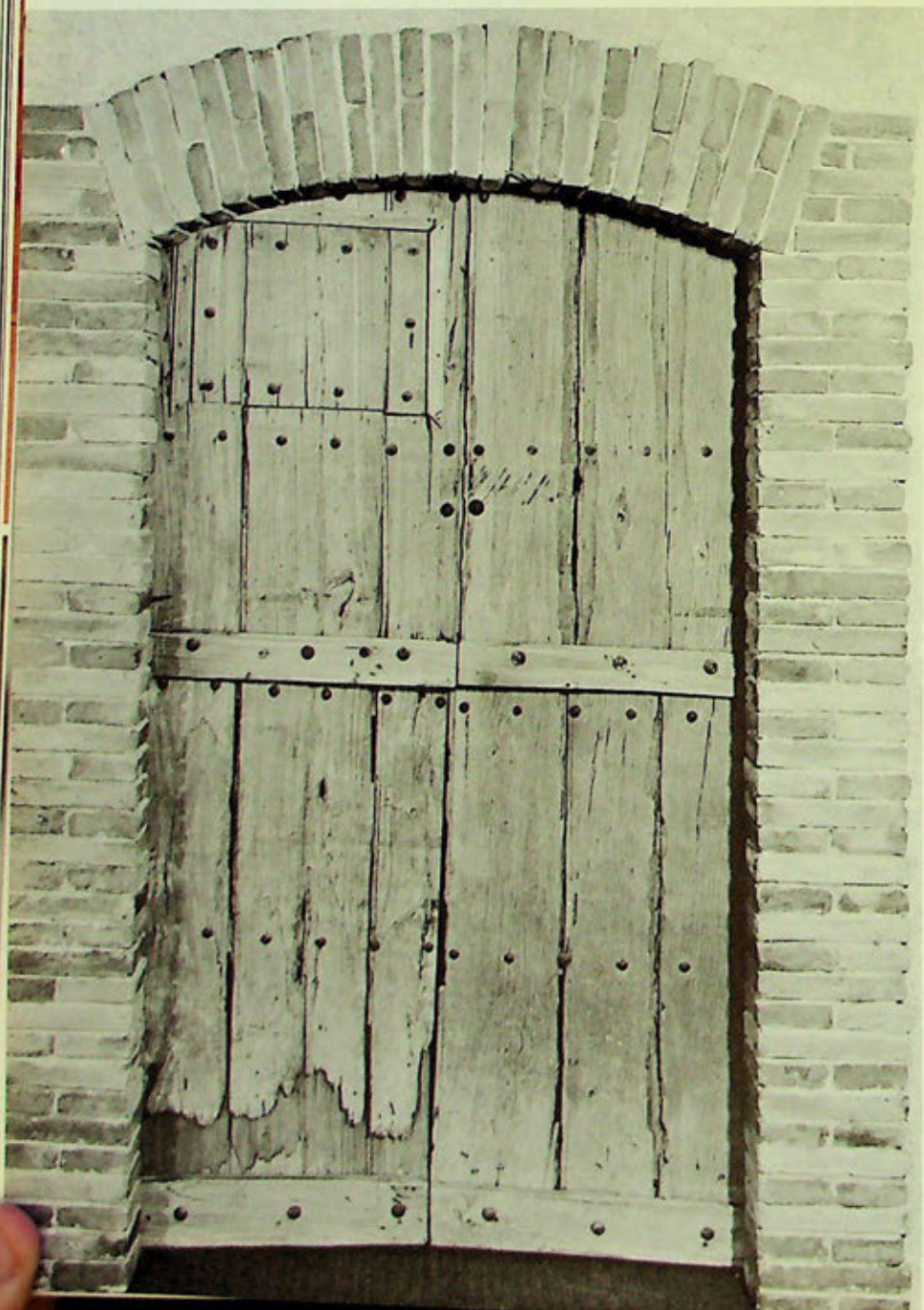
Le visiteur de l'exposition ne pouvait manquer d'être impressionné aussi par le public, par les salles pleines, par la foule attendant patiemment durant plus d'une heure devant les portes du Rijksmuseum. En dehors des étrangers, il y avait là des hommes et des femmes de toutes les provinces de Hollande, de toutes catégories sociales, et des jeunes en grand nombre: c'était le peuple de Rembrandt qui venait à lui. Et si l'on étudiait ce public comme partie intégrante de l'exposition, on était étonné de voir à quel point les Hollandais se sentaient concernés par les œuvres d'art, peintures, dessins, eaux-fortes, s'arrêtant longtemps devant un tableau, une feuille spécialement choisis. Il ne s'agissait sûrement pas d'une visite de simple respect. Ceci nous invite à réfléchir un peu aux causes de la fascination exercée par Rembrandt sur les spectateurs modernes les plus différents. La réponse est dans la richesse et la complexité immense de son art, qui réservent, à tous ceux qui cherchent, bien des découvertes et des trouvailles.

Si vous voulez en savoir davantage

Reportez-vous au catalogue de l'exposition du Rijksmuseum, qui comporte une préface de A. van Schendel et un texte de P.J.J. van Thiel, *Nederland en Rembrandt 1669-1969*. Vous pouvez consulter également *Rembrandt and his critics*, par S. Slive, *La Haye*, 1953 et, parmi les ouvrages les plus récents sur le maître, K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*. Berlin 1966; O. Benesch: *Rembrandt as a Draughtsman*, Londres 1960; A. Bredius, *Rembrandt. The Complete edition of the paintings*. Revised by H. Gerson, Londres 1969. D'autre part, Madame Hours a donné divers résultats d'examens radiographiques de tableaux de Rembrandt dans son livre *Les secrets des chefs-d'œuvre*, Paris, 1964.

Le "Chef d'œuvre Inconnu" de Marcel Duchamp

par Robert Lebel



1 Marcel Duchamp: Façade du « Chef-d'œuvre inconnu ». 1946-1966. Musée de Philadelphie (don Fondation Cassandra).
2 Marcel Duchamp en 1959, devant la porte qui est à la fois ouverte et fermée.
3 Le premier, Les Levine a tourné l'interdiction de photographier le « Chef-d'Œuvre Inconnu » en publiant dans « The Art Gallery » de février 1970 ce cliché converti en « lithographie offset ». Ce n'est pas un fac-similé de l'ouvrage de Duchamp, explique Les Levine, mais une version de l'original par quelqu'un d'autre, comme la reproduction de la « Joconde » à laquelle Duchamp avait ajouté une moustache. Sans prétendre à remplacer l'expérience directe du « voyeur », ce document constitue un succédané sacrilège mais indispensable. L'objectif posé sur l'un des deux trous de la porte nous montre la gisante à travers la brèche d'un mur de brique.
4 Marcel Duchamp: « A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure ». 1918. Verre, plomb, huile, métal rouillé, loupe et grattage d'argenture. 51x41 cm. Museum of Modern Art, New York (Legs Katherine S. Dreier).
5 Ficelles de Marcel Duchamp. Exposition Surréaliste de New York, 1942.

Entre le récit de Balzac et l'ultime ouvrage de Duchamp, l'incompatibilité semble d'abord entière puisque Frenhofer discourait volontiers de son projet tandis que Duchamp a conservé vingt ans un mutisme absolu sur le sien.
Pourtant, au-delà de ce seuil, les analogies sont nombreuses: tous deux ont médité longuement la représentation plastique d'une femme, tous deux « à force de recherches sont arrivés à douter de l'objet même de leurs recherches », tous deux ne se sont résignés qu'en toute dernière instance à montrer leur « chef-d'œuvre inconnu », pour tous deux cette révélation fut comme le signal de leur mort.
Il n'est pas jusqu'au titre de « Belle-Noiseuse » qui ne convienne également au corps nu que Duchamp a couché de biais sur des fagots dans une posture de ménade, de sorcière ou de martyre, promise aux flammes du bûcher. Si la créature de Frenhofer reste indistincte sous les couches de couleurs, à la seule exception d'un pied, celle de Duchamp visible en pleine lumière à travers deux trous percés dans une lourde porte, offre au regard un aspect à peine moins fragmentaire de son anatomie: la tête réduite à une tempe recouverte d'une mèche de cheveux d'un « blond sale », un sexe entre les jambes sectionnées, un tronc prolongé du seul bras gauche qui brandit un « bec Auer » incandescent.
Le visiteur distrait ou pressé de la nouvelle salle Duchamp au Musée de Philadelphie peut parfaitement, après un coup d'œil exercé de connaisseur d'art, se déclarer, lui aussi, mystifié. Si bien que ces deux chefs-d'œuvre demeureront inconnus pour des raisons identiques car devant celui qui existe et celui qui n'existe pas, le spectateur éprouve la même frustration. C'est en cela qu'ils constituent l'un et l'autre des sommets de l'égarement visuel et l'importance de l'ouvrage de Duchamp se mesure au fait qu'on n'en découvre aucun équivalent parmi les réalisations de l'art mais seulement un parmi les fantasmes de la fiction.
Ne nous y trompons pas, le secret dont Duchamp a entouré si soigneusement l'élaboration de ce qu'il nomme son « approximation démontable » en est devenu l'élément essentiel. Il ne s'est pas borné à une narquoise « cachotterie », pas plus qu'il ne s'est ménagé un coup de théâtre posthume, ce qui serait déjà peu banal, avouons-le. On pressent plutôt qu'avant de mourir, il a estimé indispensable de rétablir l'énigme qu'il avait incarnée longtemps et dont le flot des récents commentaires tendait à le dépouiller.
Son attitude a été parfois ambivalente, on le sait, vis-à-vis des questionneurs qui le harcelaient depuis quelques années mais, tout en se plaisant à les désorienter, il n'a jamais refusé de leur répondre. Très tôt il avait même pris l'initiative d'un décryptage du « Grand Verre » en publiant ses notes dans la « Boîte Verte », complétées en 1967 par celles d'« A l'Infinitif ».
Le « chef-d'œuvre inconnu » tranche donc sur les précédents en ne s'accompagnant d'aucun indice explicatif mais uniquement d'un mode d'emploi concernant le démontage et le remontage du dispositif livrable en pièces détachées. Le lien de ce nouvel ouvrage avec le « Grand Verre » est pourtant attesté par le titre, repris d'une note de la « Boîte Verte »:

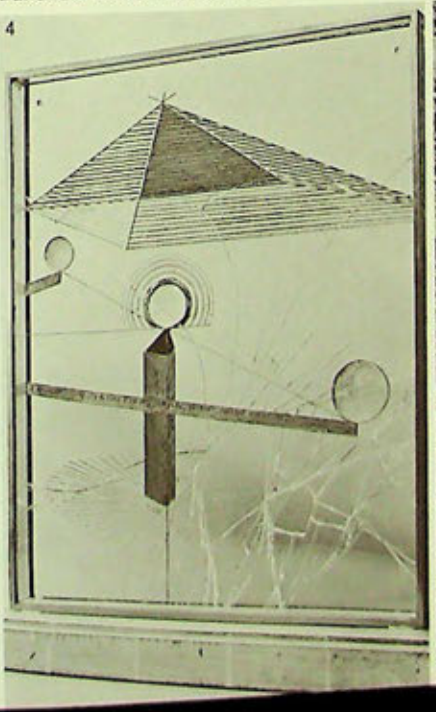
Etant donnés:

1° la chute d'eau,
2° le gaz d'éclairage.

A partir de ces termes, aussi familiers aux exégètes de Duchamp que les leitmotive d'une symphonie, il devient possible de reconstituer les phases successives de l'éclosion du nouvel ouvrage, en y rattachant quelques croquis, objets, reliefs ou sculptures échelonnés de 1942 à 1968 et qui révélaient chez Duchamp un intérêt inattendu mais de plus en plus prononcé pour le modelage des formes humaines. On remarquera surtout qu'un petit « Nu » en faible relief, exécuté pour Maria Martins en 1948-49, porte le même titre que le nouvel ouvrage et nous pouvons à présent y reconnaître une première version réduite mais déjà presque achevée du « Nu » de Philadelphie.
C'est la « Mariée » d'antan, arrachée soudain à l'immatérialité qui la sauvegardait et soumise, dans les deux cas, à un dévoilement intégral. De plus, afin d'accentuer encore le simulacre de sa proximité physique, la version finale en ronde bosse, grandeur nature et gainée de peau de porc « couleur chair », s'inscrit dans une perspective de dioramа dont le fond de « paysage » à la Courbet comporte une « chute d'eau » actionnée par un moteur électrique placé dans les coulisses et qui pourvoit également à l'éclairage du « bec Auer ».
L'illusion serait parfaite si l'intention était ici de « donner à voir », comme s'y sont naïvement ingéniés autrefois les artistes, mais, au contraire, il s'agit d'« empêcher de voir ». Rupture capitale, la seule vraiment « moderne » et qui oblige le spectateur (passif) à se muer en « regardeur » (actif), puis en voyeur (participant), s'il espère transgresser l'interdit visuel.
Pratiquement, plus la « Mariée » est visible, moins il est permis de la regarder. Conçu pour le voyeur, l'ouvrage ne peut être saisi dans sa totalité que par lui, compte tenu de sa situation précaire, coupable et furtive, les yeux rivés aux deux interstices, raidi dans l'effort d'une scrutation rapide et globale. Littéralement il doit « graver » ce qu'il voit dans sa mémoire puisque aucune prise de photographie n'étant autorisée, autre que celle de la porte, la censure s'exercera jusque sur son souvenir.
Ce veto supplémentaire, il est vrai, n'a pas été prévu par Duchamp mais il résulte d'une décision de l'administration du Musée, soucieuse, sans doute, de protéger le public contre la divulgation préalable d'un aperçu féminin trop crûment intime. « Dramatisée » par ces précautions, la vision que beaucoup pourraient croire « naturelle » acquiert un fumet d'équivoque

3

4



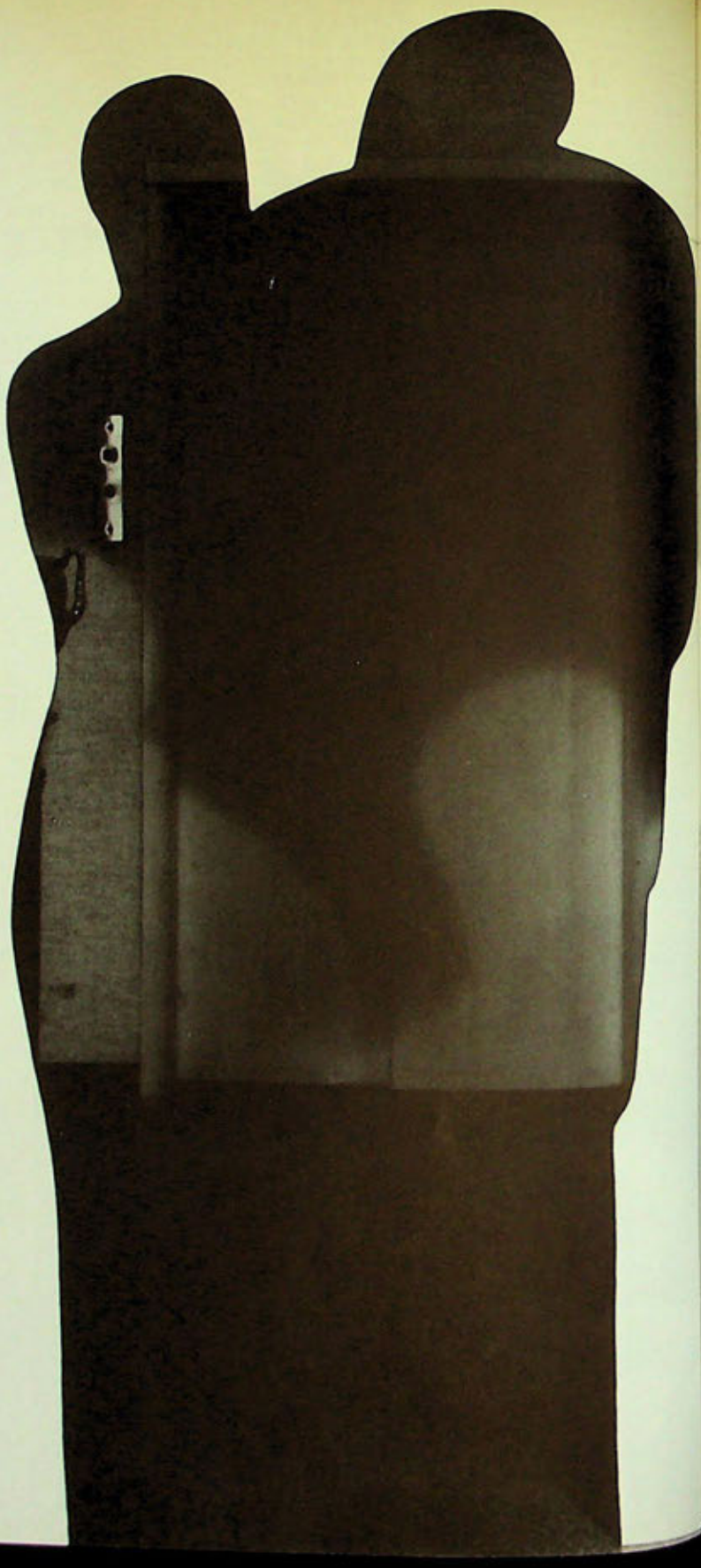
5

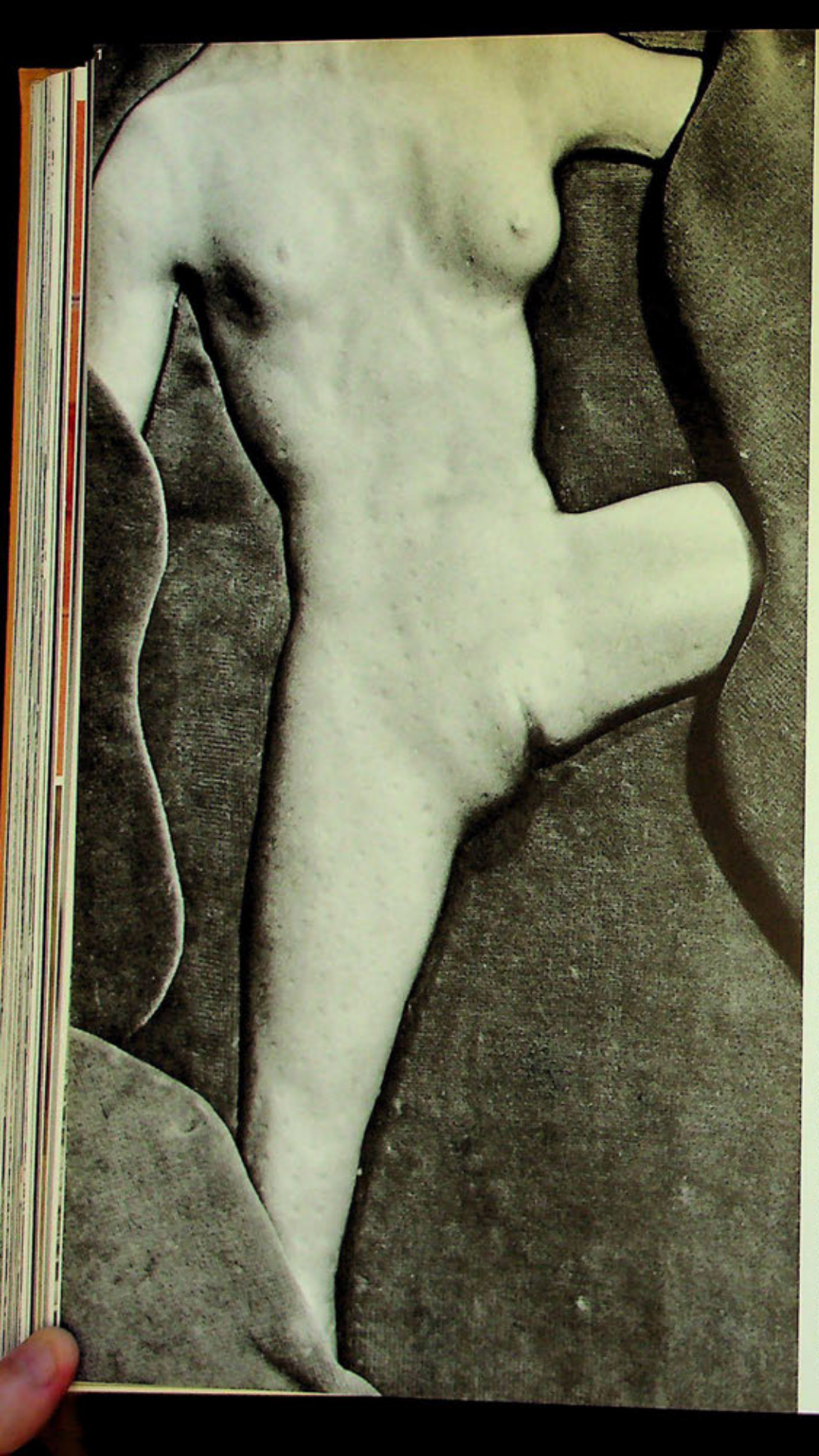
clandestine et frappe de plein fouet le regard non prévenu qui vient s'y plonger.
On n'apprendra pas sans surprise que la frustration du voyeur fut éprouvée d'abord par Duchamp lui-même, lorsque, ayant assemblé dans un atelier « secret » les diverses parties de l'ouvrage, il s'efforça en vain d'en obtenir des photographies satisfaisantes. Echec inexplicable si l'on ignore que, pour Duchamp, une sorte de malédiction pèse toujours sur les « témoins oculistes ». Rien ne paraît plus inutilement pénible que l'effort exigé par le « Verre » de 1918: « A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure ». Au dégoût « rétinien » semble s'ajouter la réminiscence mythique du châtiment encouru par les mortels coupables d'avoir surpris les mystères sacrés. Confiné dans l'« enfer » du Musée de Philadelphie, le « chef-d'œuvre inconnu » s'imprègne d'une aura léthale et chtonienne.
Qu'il en émane un insoutenable malaise, personne n'en saurait mieux témoigner que William Copley, un des très rares privilégiés qui furent admis à s'approcher du « chef-d'œuvre inconnu » et à en faire le tour dans l'atelier « secret ». Tout en exprimant son enthousiasme spontané, dont il a fourni la preuve en offrant généreusement l'ouvrage au Musée de Philadelphie, William Copley ne dissimule pas la répugnance qu'il éprouva devant ce corps au sexe béant, glabre et, de surcroît, androgyne. Jeanne d'Arc, « Vanitas » ou « charogne », la gisante semble exhumée du monde souterrain des Erynnies, avec ce qu'une semblable évocation comporte d'implications sardoniques. On se convainc à la limite que l'auteur d'un tel ouvrage doit nécessairement disparaître car « il en sait trop ».

---

1 *Marcel Duchamp: Porte pour « Gradiva », la galerie qu'André Breton avait ouverte rue de Seine en 1935. L'original de 1937, en verre, ayant été perdu, nous reproduisons ici la réplique en plexiglas qui a figuré en mars-avril 1968 à l'exposition « Doors » chez Cordier & Ekstrom, à New York. En taillant dans la vitre la silhouette d'un couple, Duchamp a créé un extraordinaire effet d'obscurcissement.* **2** *Marcel Duchamp: « Le Bec Auer ». Ce premier état d'une gravure exécutée en janvier 1968 pour le livre d'A. Schwarz, « The Large Glass and Related Works », Vol. II, reproduit au trait la femme nue tenant un « Bec Auer » dans la posture du « Nu » en ronde bosse de Philadelphie, sauf qu'elle est ici partiellement cachée par la silhouette d'un homme renversé devant elle. Notons qu'en livrant cette gravure, Duchamp n'a fait aucune allusion à son nouvel ouvrage qui était pourtant terminé et au sujet duquel des pourparlers étaient déjà en cours avec le Musée de Philadelphie.*

1





Mais peut-être sied-il de ne pas insister à l'excès sur le caractère atroce de ce testament érotique ou amoureux de Duchamp et de l'envisager sous des aspects plus édifiants ou plus techniques. Les thèmes ne manquent pas auxquels on pourrait l'associer. Les vingt années d'efforts qu'il a coûté à Duchamp, outre qu'elles contredisent la légende tenace de son inactivité, confirment l'apparentement du dernier ouvrage au « Grand Verre » dont les laborieuses « mises en perspective » correspondent au moulage et au gainage non moins minutieux du « Nu » tardif. Loin de s'opposer, les deux « grands œuvres » se complètent et nous serions même tenté de reconnaître dans le plus récent l'aboutissement d'une idée contemporaine du « Grand Verre », où elle n'est que suggérée. Dans la note 1 de la « Boîte Verte », ou Préface, celle dont, significativement, le titre: « Etant donnés... etc.» est devenu celui du nouvel ouvrage, nous sommes avisés déjà d'une préoccupation primordiale de Duchamp: déterminer « les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession (d'un ensemble) de faits divers semblant se nécessiter par des lois ». Appliquée d'abord dans le « Grand Verre » à l'état d'épure, cette proposition atteint son épanouissement explicite dans le « Nu couché » de Philadelphie, véritable « allégorie » du « Repos instantané », dont l'environnement de « faits divers » est figuré par le « bec Auer » flamboyant et la « chute d'eau » ruisselante, garants de la circulation vitale de « l'eau et du gaz ». C'est alors qu'au point de coïncidence érotique de l'agitation et du Repos surgit l'ombre si longtemps invoquée de la quatrième dimension. Ayant failli ne montrer ici de cet ouvrage même qu'une image de la porte close, nous pourrions aussi méditer sur la récurrence caractérielle ou psychopathologique chez Duchamp du motif de l'« ouverture obstruée », successivement « verre », vitrine, porte ou fenêtre plus propres à masquer l'autre versant des choses qu'à en faciliter la vue, comme le rideau de ficelles aveuglant les murs de l'exposition surréaliste de New York. Une allusion savante à la fallacieuse caverne de Platon serait également de mise, visant à démontrer que, pour Duchamp, la vérité demeure à jamais insaisissable sous l'opacité des apparences. Enfin chaque effort optique accompli par le voyeur pourrait être assimilé à une étape d'un rite d'initiation, ce qui corroborerait les références à l'hermétisme relevées par Jean Reboul et René Alleau en 1954 et 1955, puis récemment encore par Ulf Linde et Nicolas Calas. Or les objections formelles de Duchamp à cette théorie ont été consignées en 1959 dans mon livre: s'il a « fait de l'alchimie, c'est de la

seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir. »

« Réplique peut-être insuffisamment concluante, avais-je néanmoins noté, puisqu'il n'est nullement exclu que Duchamp ait redécouvert l'alchimie. Si l'on admet que celle-ci pourrait être une technique oubliée, ou devenue inaccessible aux chercheurs d'aujourd'hui par la voie discréditée du sérieux, l'humour (mais à outrance) serait alors l'unique moyen d'accéder au sublime... ».

On me pardonnera, j'espère, de m'être trop longuement cité mais nous en arrivons ainsi par le minimum de détours au point où il devient hautement probable que l'entreprise de Duchamp fut, d'un bout à l'autre, surtout « parodique ». Il a parodié l'alchimie comme, en qualité de peintre, il a parodié tour à tour le post-impressionisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le « machinisme », le dadaïsme, l'abstraction, le surréalisme et, dans sa dernière phase d'« objecteur », l'op-art, le pop-art, le néo-réalisme, l'art minimal, l'art conceptuel, ou l'art impossible, transcendant de la sorte « à l'avance » jusqu'aux innovations futures de ses propres suiveurs.

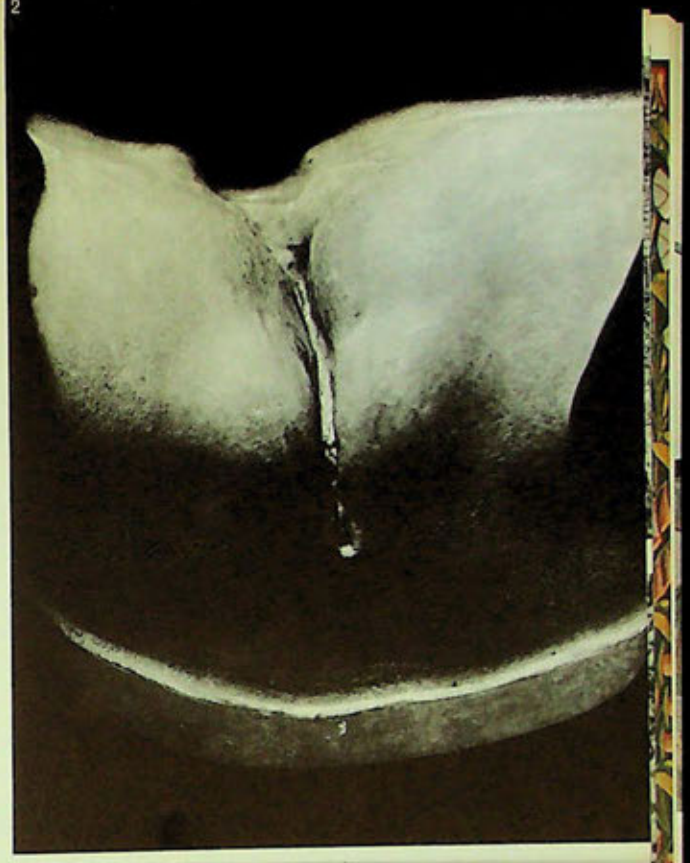
Son immense impact actuel aux Etats-Unis ne se limite donc pas à une action esthétique ou anti-esthétique, contrairement à ce que les critiques d'art ont pris l'habitude de répéter. C'est le comportement social de tous qui est mis en cause dans le « chef-d'œuvre inconnu », bien plus directement encore que dans les ouvrages plus anciens de Duchamp. Nul à son époque n'a personnifié avec autant de stoïque élégance l'écartèlement de l'artiste désenchanté, seul dans une société qu'il méprise mais sans pouvoir rompre tout à fait avec elle, puisqu'il n'en a pas trouvé d'autre qui fût supportable. Nous savons que certains l'ont soupçonné d'être fou, mais son délire, dont nous ne pouvons percevoir que la projection objectivée, révèle la profondeur de la révolution qu'il a dû déclencher en lui, ne serait-ce que pour la surmonter et en sourire.

Aussi sa perpétuelle contradiction ou, si l'on préfère, sa perpétuelle « palinodie », au sens platonicien du terme, s'affirme-t-elle jusqu'au bout dans toute son ampleur. Avant de s'éclipser, il a pris soin d'assurer à son « chef-d'œuvre inconnu » un emplacement au Musée de Philadelphie, près des salles consacrées à ses autres ouvrages, mais en imposant à cet ensemble, déjà suprêmement homogène et lointain, le voisinage suspect du « Repos instantané » d'une statue de la Liberté jetée à terre, mise à nu et manifestement outragée, en parodiant au musée les « peep shows » du commerce pornographique de New York, il semble avoir voulu faire du dernier Duchamp non seulement un Duchamp autre mais surtout un Duchamp blasphématoire.

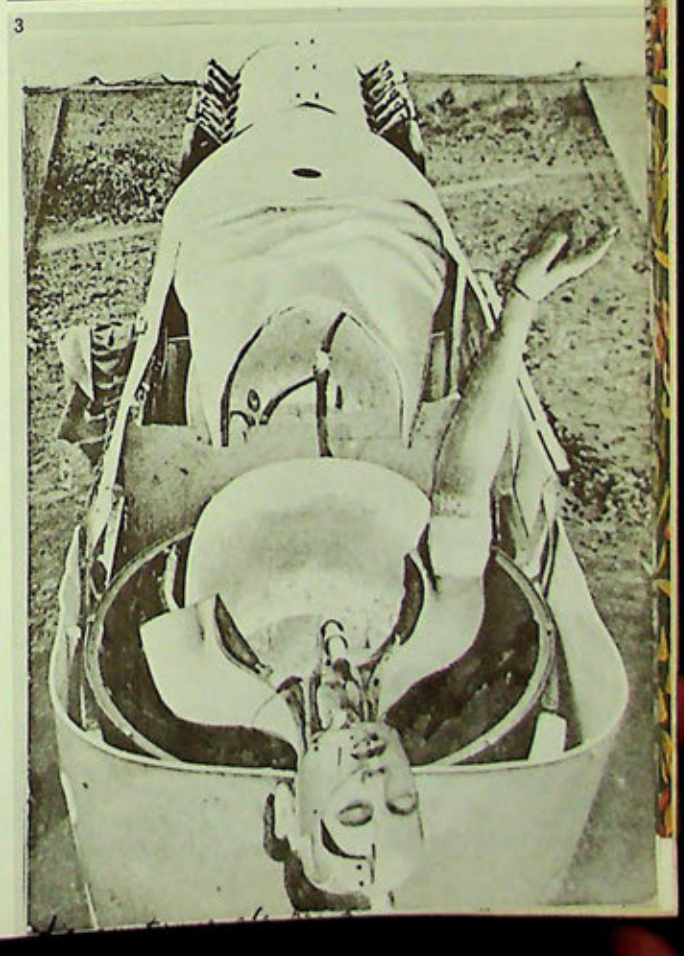
Refusant de passer dans l'histoire sous les traits d'un vieux rebelle rallié, il a délibérément soulevé, cinquante-cinq ans après l'Armory Show, un nouveau scandale prudemment étouffé, certes, sous l'apologétique d'art et les fleurs. Quant à l'interdiction, unique à notre connaissance dans les annales muséographiques, de photographier le « chef-d'œuvre inconnu », il aura suffi de quelques mois pour qu'on se décide à l'enfreindre.

Le plus piquant est que le spectateur de 1913, devant « Le Nu Descendant un Escalier », s'indignait de la volatilisation du « Nu », tandis que le visiteur de Philadelphie s'offusquerait plutôt aujourd'hui de son évidence. On en déduit qu'une dernière fois Duchamp a réussi son « passage » et, aussi magistralement qu'il avait peint en 1912 « Le Passage de la Vierge à la Mariée », il a conclu sa vie par « Le passage de la Mariée virtuelle à la Virago lubrique », ce qui nécessairement entraînait l'élimination du Célibataire. Provocante désinvolture à l'heure d'une sortie ponctuée d'un définitif claquement de porte.

2



3



1 Marcel Duchamp: « Etant donné le gaz d'éclairage et la chute d'eau ». Relief sur fond de velours (50x31 cm). Collection de Mme Maria Martins, Rio de Janeiro. Première pensée, réalisée en 1948-49, du « Nu » qui apparaît presque semblable à travers les trous de la porte de Philadelphie. Les modifications les plus importantes sont: l'adjonction d'un paysage et d'une « chute d'eau » à l'arrière-plan, la prolongation du bras gauche qui soulève un « Bec Auer » alors que le bras droit est supprimé, l'allongement du cou auquel s'ajoute un fragment de tête chevelue, le raccourcissement de la jambe droite tandis que la jambe gauche s'écarte au-delà du genou. Ajoutons que le corps couché sur un « buisson » semble s'y enfoncer et que le « Bec Auer » (avec verre et manchon) est allumé en permanence électriquement. 2 Marcel Duchamp: « La Feuille de vigne femelle ». 1951. L'original a fait partie des expériences plastiques réalisées par Duchamp en vue de son « nouvel ouvrage » de Philadelphie. Comme ses autres « sculptures », ce n'est ni tout à fait un moulage, ni tout à fait du modelage, mais plutôt une empreinte « aidée » pour en accentuer le caractère suggestif. 3 Max Ernst: « Die Anatomie als Braut ». Photo-montage. Dans cette interprétation de la « Braut », ou « bride » ou « mariée », faite à Cologne en 1920, au moment où Marcel Duchamp travaille encore à son « Grand Verre » à New York, Max Ernst anticipe la version tardive (réaliste) qu'exécutera Duchamp sur ce thème. En effet, ce photo-montage, reproduit à l'envers, la tête en bas, évoque d'une façon saisissante le nouveau « Nu couché » de Duchamp, tel qu'on l'aperçoit par les deux trous percés dans la porte à Philadelphie.

Madeleine Jarry

L'HOMME SAUVAGE

Le thème de « L'Homme Sauvage », qui paraît dès le XV^e siècle dans les tapisseries de Tournai, fera place, pendant la Renaissance, aux sujets « indiens » dont la vogue sera considérable jusqu'au XVIII^e siècle

Dès 1450, Tournai atteint la prépondérance dans le domaine de la tapisserie en profitant du déclin des ateliers d'Arras. Elle la garde jusqu'à la Renaissance.

La variété des tentures sauvegardées est immense; beaucoup de sujets puisent leur inspiration à des sources littéraires et illustrent de grands cycles religieux et épiques (1).

Certaines de ces tapisseries représentent, sous un aspect étrange, des êtres qui tiennent à la fois de l'homme dont ils ont la stature et le visage, et de la bête dont ils ont le pelage: « le Sauvage » a en effet exercé une sorte de fascination sur les hommes du Moyen Age. « L'Homme sauvage » est celui que son destin, ou quelquefois son choix, fait vivre en dehors de la société. Réfugié dans les forêts, au milieu des arbres et des rochers, il a pour compagnons les animaux auxquels il emprunte une partie de son aspect et de ses manières qui sont rudes et farouches: c'est le barbare opposé à l'homme civilisé; c'est aussi l'homme saisi par la folie qui se retire loin de tout habitat et retourne à l'état de sauvagerie.

L'une des figurations les plus impressionnantes du Sauvage est peut-être cette sculpture du musée Schnütgen de Cologne (fragment d'une stalle en bois du XIV^e siècle) qui le montre avec son corps d'homme couvert d'une toison touffue et bouclée comme celle d'un animal; il vient d'être saisi par un démon; son corps garde encore la trace des griffes et son long visage barbu exprime une infinie tristesse. Le mythe de l'Homme sauvage (Wildman) trouve d'ailleurs dans l'art allemand un succès et une longévité particulière: tapisseries et coffrets de mariage sont souvent décorés de scènes dans lesquelles des sauvages sont mêlés à des personnages plus ou moins fabuleux et symbolisent les puissances du mal s'opposant aux forces du bien. La magnifique gravure de Dürer, *Das Wappen Todes* (1503), décrit, sous les traits d'un « Wildman », l'amant de la belle jeune femme qui accompagne les armoiries de la Mort (2).

TENTURES MÉDIÉVALES REPRÉSENTANT DES SAUVAGES

La première mention d'un sujet à décor de sauvages en tapisserie est sans doute celle extraite des Archives communales de Tournai, datée de 1400: « Item, je voel et ordonne que Valentine et Catron, mes ij filles, aient sys *couvrans qui sont ouvrés de hautelice à hommes sauvages*, lesquelz don Jehan Berhars leur oncle, que Diex pardoinst, leur donna quant il s'en alla à Rome. » (Codicille de Sainte Gahide, dite de Moussin, veuve de Piérart Bernart, fait le 25 octobre 1400, empris le 28 du même mois) (3).

Les tapisseries aussi anciennes ont disparu, mais il subsiste encore des tentures du XV^e siècle représentant des « Sauvages ». Tel est le cas de l'*Histoire d'Alexandre* au Palais Doria à Rome (3^e quart du XV^e siècle) qui relate certains épisodes tirés du « Livre des Conquestes et faicts d'Alexandre le Grand » de Jean Wauquelin. Ces tapisseries racontent les exploits fabuleux du grand conquérant et, dans le registre

Le Monstre marin », Vers 1515, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

« La Caravane des girafes ». Scène de « L'Histoire de Calcou ». Musée de Saint-Malo.

inférieur de l'une d'elles, on remarque Alexandre et ses hommes, qui, au cœur d'une épaisse forêt, combattent, parmi les dragons et les monstres, un homme des bois rude et chevelu, exemple de ces « hommes sauvages » fréquemment évoqués dans la littérature et l'iconographie du Moyen Age (4).

L'Histoire de Daniel et de Nabuchodonosor a été l'un des sujets traités par les ateliers de Tournai; il subsiste quelques pièces du début du XVI^e^ siècle. L'une d'elles, conservée au château de Langeais, représente le châtiment de Nabuchodonosor. Le roi qui, selon la prédiction de Daniel, a perdu la raison, se trouve dans la partie gauche de la tapisserie; il est assis à même le sol dans un bois touffu, au milieu d'animaux, et de longs poils recouvrent son corps.

Certaines tentures ne montrent pas seulement le sauvage isolé, comme dans les exemples que nous venons de citer, mais en compagnie de ses semblables et, parfois, d'humains. L'étrangeté du sujet du *Bal des Sauvages* (Saumur) a depuis longtemps intrigué les spécialistes de la tapisserie: on a voulu y trouver un rappel du Bal des Ardents donné en 1393 à l'hôtel Saint-Pol où Charles VI manqua périr. Nous préférons l'hypothèse de R. Armand Weigert qui propose d'y voir l'illustration de quelque roman de chevalerie qui reste à identifier (5).

Le monstre marin du Germanisches Museum de Nuremberg, pièce tissée vers 1515, illustre une légende qui se passe dans le monde des sauvages vivant cette fois dans les lacs et les rivières; ceux-ci assistent, impuissants, à l'enlèvement d'une femme sauvage au corps velu, par un monstre marin à tête humaine et corps de dauphin (voir page 14).

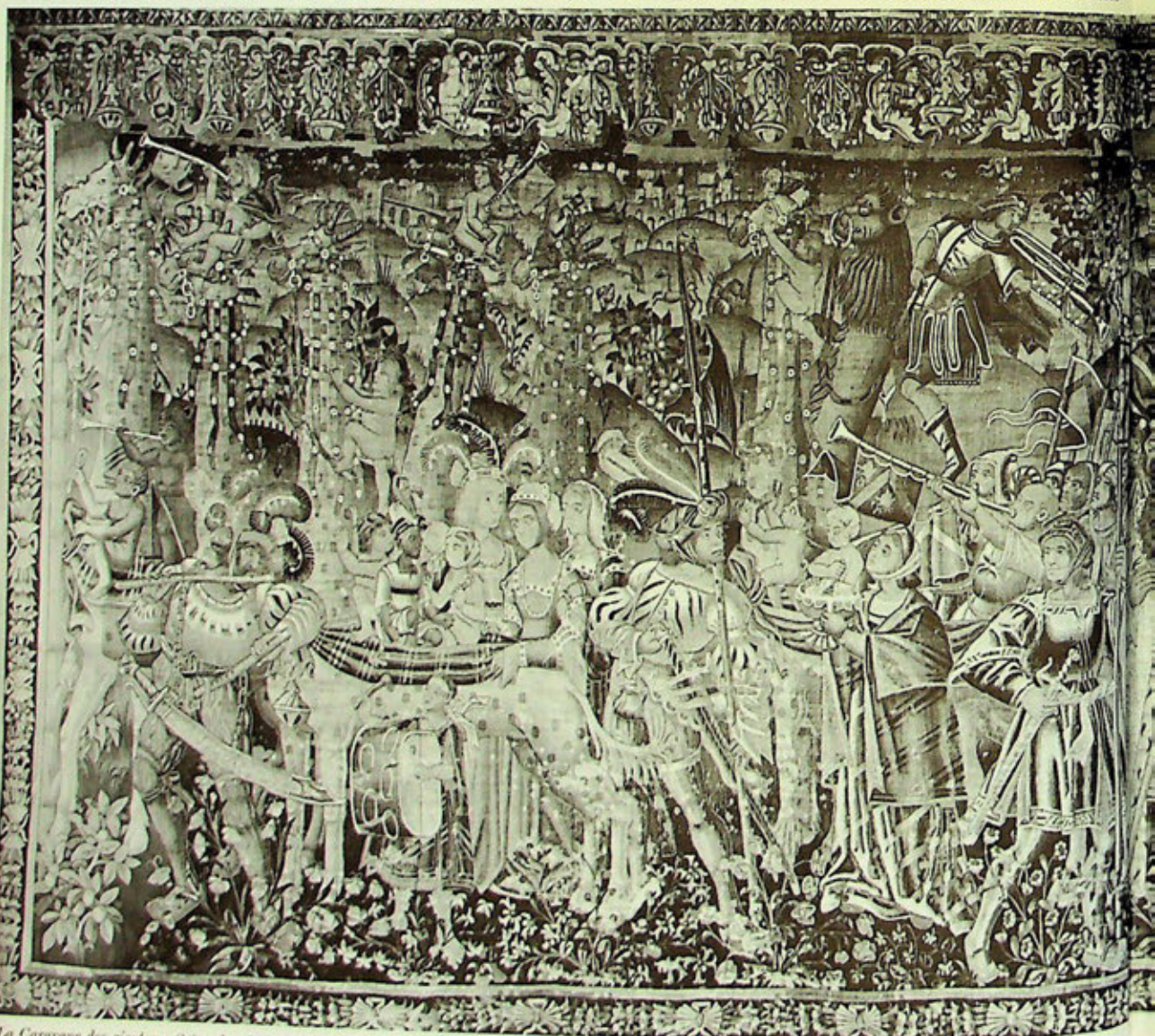
On connaît des tapisseries qui montrent, sur un fond de feuillages, des hommes à l'aspect monstrueux; ils se combattent entre eux à l'aide d'énormes massues (Vigo-Sternberg Galleries, à Londres — voir pages 18-19), où ils affrontent ces mêmes armes aux épées de seigneurs somptueusement vêtus. (Paris, Musée des Arts décoratifs.) *Ces combats de sauvages* prennent alors la valeur d'un symbole: la lutte de la barbarie contre la civilisation.

D'autres « hommes sauvages » plus pacifiques, mais toujours portant une barbe et couverts d'une toison, accompagnent sur une tapisserie, parsemée de fleurettes, les *armoiries* de quelque illustre seigneur. (Coll. S. Mikaeloff à Strasbourg — voir p. 21.) Arnould Poissonnier, célèbre par l'abondance des commandes qu'il reçut de la part de la cour de Bourgogne, a livré plusieurs tapisseries de ce genre: « 1539. Quatre pièces de prentes armoyez de *deux hommes sauvaiges*, par Arnould Poissonnier mesurant 48 aunes et demi et vendues à la veuve de la Joire demeurant à Châlons » (6). Le Sauvage perd, avec l'avènement de la Renaissance, le caractère fabuleux et fantastique qu'il avait au Moyen Age; le personnage stéréotypé est devenu un simple complément d'armoiries.

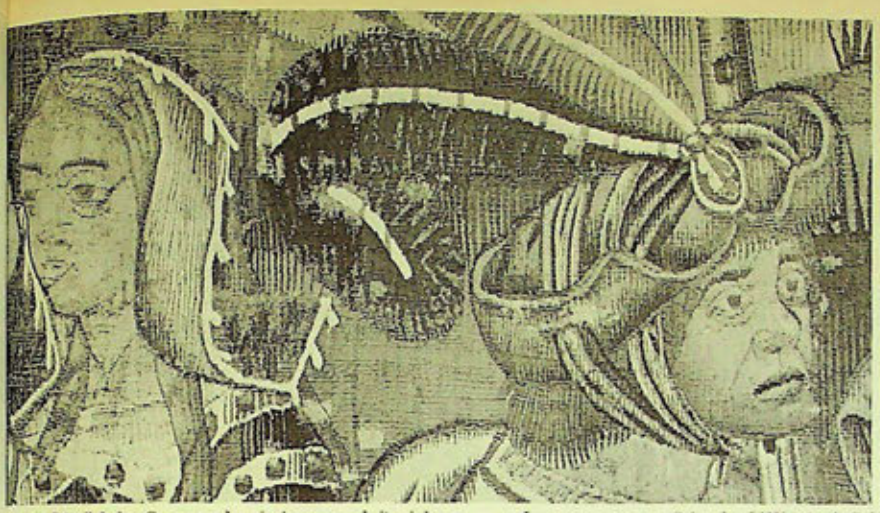
L'HISTOIRE DE CARRABARA, DITE DES ÉGYPTIENS

Avec le XVI^e^ siècle et la découverte des contrées où vivent des peuplades inconnues, la curiosité s'éveille.

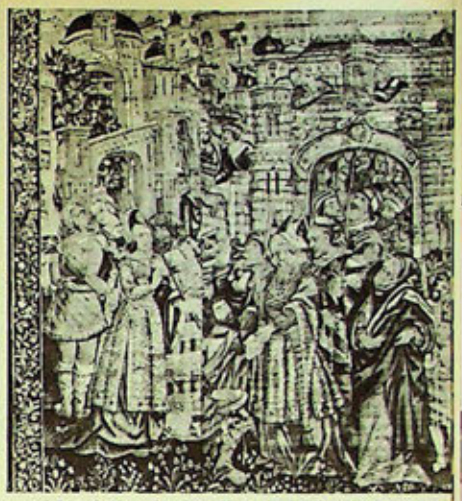
La grande suite de l'*Histoire de Carrabara, dite des Egyptiens* est aussi une manifestation de ce goût naissant pour l'exotisme. L'Inventaire du tapissier tournaisien Arnould Poissonnier, établi à sa mort en 1522, signale plusieurs de ces tapisseries qui furent vendues en trois lots, suivant le compte d'exécution testamentaire de 1539. Ces pièces, dont plusieurs exemples subsistent, représentent des étrangers nomades à peau très brune et aux vêtements rayés (7). Il s'agit des Tziganes qui firent leur première apparition en France, dans les Flandres et en Italie, dès le début du XV^e^ siècle. Une de leurs bandes se montra à Arras en 1421



« La Caravane des girafes ». Scène de « L'Histoire de Calcou ». 4 × 6 m. Stockholm, Nationalmuseum.



Détail de la « Caravane des girafes », reproduite ci-dessous.



« Les gens sauvages ». Scène de « L'Histoire de Calcou ». 3,51 × 3,42 m. Londres, Victoria & Albert Museum.

« Le Retour de la chasse ». Scène de « L'Histoire de Carrabara ». 3,45 × 3,26 m. Château de Gaasbeek.

et le registre de l'échevinage décrit en détail l'aspect et l'accoutrement de la troupe exotique de ces orientaux errants que l'on nommait Egyptiens mais qui étaient en réalité originaires de l'Inde. Dans son Histoire des Tziganes, M. Vaux de Foletier a particulièrement étudié les belles tapisseries du château de Gaasbeek (8). Ici la représentation « fabuleuse » disparaît pour faire place à la relation de la scène observée. On sent que l'auteur des cartons a été frappé par l'aspect surprenant de ces gens qui se mêlent aux dames et aux bourgeois, curieux eux-mêmes de visiter les camps ou de se faire dire la bonne aventure par les Tziganes (voir page 17, fig. 3).
Les hommes ont de longs cheveux noirs ainsi qu'une barbe très fournie; les femmes, dont les coiffures sont semblables à des turbans, enveloppent leurs enfants dans leur manteau fait d'un drap grossier le plus souvent rayé. Femmes et enfants portent des anneaux aux oreilles.

L'HISTOIRE DE CALCOU

Longtemps l'Europe ignora presque tout des civilisations du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient. Quant à l'Afrique occidentale et aux deux Amériques, elles lui restèrent inconnues jusqu'au XV^e^ siècle. Après la découverte de la côte occidentale de l'Afrique, celle du passage du Cap de Bonne-Espérance ouvrit la route maritime de l'Inde et l'Océan Atlantique se trouva relié à l'Océan Indien et au Pacifique, tandis que, dans l'autre sens, Colomb atteignait les Antilles en 1492 et l'Amérique Centrale, et Cabral le Brésil en 1500. Certes des caravanes avaient déjà apporté, à prix d'or, à Venise, des porcelaines et des soieries fabriquées en Chine et aux Indes, mais c'est surtout à partir du règne d'Emmanuel I^er^ (1495-1521) qu'eut lieu la grande révélation de ces mondes jusque-là ignorés, où abordèrent les navires des Portugais (9).
On s'intéresse vivement à ces grandes découvertes des « Indes », terme employé aussi bien pour désigner les pays orientaux comme l'Inde et les pays occidentaux comme l'Amérique. Les « Indes » deviennent une source d'inspiration pour les écrivains et les artistes. On a rapproché un groupe d'une quinzaine de tapisseries sans compter quelques fragments, d'une série de documents d'archives ayant trait à des livraisons par les tapissiers et les marchands tournaisiens, Jean et Antoine Grenier et Arnould Poissonnier, de tentures à la *manière de Portugal et de Indie* (1504), de la *Caravane* (1508), d'une *Histoire de gens et de bêtes sauvages à la manière de Calcut* (1510), représentant le *Voyage de Calucz* (1513), de l'*Histoire de Calcou* (1522), de l'*Histoire de la Caravane* (1522). En outre le marchand bruxellois Pierre van Aelst livre en 1522 à Charles Quint six pièces de l'*Histoire indienne o elifans et jeraffes* qu'on peut avec vraisemblance supposer avoir été achetées à Tournai. Ces titres s'adaptent parfaitement aux tapisseries extraordinaires dont plusieurs ont été rassemblées et exposées en automne 1968 dans la cathédrale de Tournai (10). (Voir pages 15 et 16-17.)

La signification des scènes — la chasse, la scène portuaire et la longue caravane — et des personnages représentés, ont donné lieu à des interprétations différentes; la mention de Portugal et de « Indie » a, entre autres, conduit à reconnaître Vasco de Gama ou le roi Manuel dans l'un ou l'autre personnage.
Ainsi que le fait remarquer M. Asselberghs « pratiquement tous les personnages mis en scène ont un air exotique « sauvage », dû tantôt à la coiffure ou au vêtement de drap rayé. Si ce n'était l'exotisme ou la fantaisie des animaux et le déploiement de la flotte dans la scène portuaire, ces détails feraient immédiatement penser aux « Egyptiens » tels que les décrivent les récits du XV^e^ siècle. Quoi d'étonnant à ce que les cartonniers tournaisiens, devant représenter des gens sauvages d'une contrée aussi éloignée, aient pris comme modèles les nomades qu'ils avaient sous les yeux? » (11).
Quant aux animaux, girafes, dromadaires ou lions, ils sont traités avec une admirable fantaisie, bien éloignée encore de la réalité! De plus ils se trouvent mêlés à d'autres animaux tout à fait imaginaires.

UNE TENTURE DES INDES INEDITE

Il reste néanmoins que des contacts directs se créent désormais entre les Européens et les peuplades sauvages de ces pays: le savoir livresque et traditionnel est dépassé. En 1514, le roi Emmanuel I^er^ du Portugal envoie à Rome, auprès du pape Léon X, une mission chargée de lui apporter des cadeaux d'animaux et de plantes exotiques venant d'Amérique. Le succès de cette ambassade est immense et énorme son retentissement (12).
L'homme de la Renaissance observe le monde avec un regard nouveau et une curiosité toujours accrue. Nous en voulons pour preuve cette tapisserie encore inédite d'une collection particulière, que l'on peut également attribuer aux ateliers de Tournai de la première moitié du XVI^e^ siècle (voir page 20). Celle-ci représente, dans un décor de palmiers peuplés de singes et de perroquets, une scène qui semble bien être un spectacle de concert et de danse donné par des « Indiens » à leur chef assis sur une sorte d'estrade. Certains de ces sauvages sont nus, d'autres portent des pagnes ou encore des vêtements collants; ils ont tous les cheveux crêpus et le teint foncé. A l'arrière-plan se déroule un paysage où l'on voit des indigènes s'occuper à des travaux agricoles. Sur l'étendard flottant au-dessus du « chef indien » s'inscrit dans un cercle le profil d'un homme barbu au long nez droit et à la lèvre proéminente qui évoque Charles Quint. La faune n'est pas seulement exotique dans cette tapisserie, et on a la surprise d'y découvrir une chouette, un écureuil, un chat, un ours, animaux européens et, surtout, une figure étrange, sorte de centaure ailé aux sabots de bouc qui semble sortir directement du bestiaire du Moyen Age. Devant ce dernier, à l'extrême gauche de la scène, un personnage habillé à l'occidentale, est assis à sa table de travail; c'est le peintre lui-même en train de reproduire

« Combat de sauvages ». Vigo-Sternberg Galleries, Londres.

la scène qu'il a sous les yeux; au-dessus de sa tête, sur un petit panneau, on lit son nom: Cevadero pinter. Au moins connaissons-nous le nom de l'auteur du carton de cette tapisserie qui, par ailleurs, pose beaucoup d'énigmes.

Il existe peu de renseignements sur Juan Cevadero, mentionné comme peintre travaillant à Séville vers 1514. C'est l'époque de la grande activité d'Alego Fernandez qui dirige dans la capitale andalouse un atelier florissant jusqu'à sa mort survenue en 1545. Depuis le début du siècle (1503) les rois catholiques ont installé, à Séville, la Casa de Contratación qui assure aux Sévillans le monopole de la flotte des Indes. L'ascension de cette ville est spectaculaire et en quelques années elle devient l'une des métropoles du commerce mondial. Alego Fernandez a peint la « Vierge des Navigateurs » qui témoigne de cette propension des Espagnols à se faire les chroniqueurs des événements de leur temps. C'est de Séville que partent de nombreux artistes qui seront les initiateurs de la peinture au Mexique et au Pérou (13). Faut-il penser que Cevadero est allé lui aussi, sur place, découvrir les « Indiens »?

Irrésistiblement, cette tapisserie nous évoque une autre tenture dont les cartons ont été exécutés environ cent ans plus tard par les deux peintres hollandais Post et Eckhout qui ont pris sur place, en Amérique et en Afrique, leur documentation. C'est la célèbre *Tenture des Indes* qui sera tissée avec un inépuisable succès par les Gobelins au XVII[e] siècle. Desportes en renouvellera les cartons au siècle suivant.

pisserie à sujet « indien ». Collection particulière.

NOTES

1. Les deux catalogues édités à la suite des deux grandes expositions tenues en 1967 et 1968 à Tournai constituent une base essentielle pour l'histoire de la tapisserie tournaisienne: J. P. Asselberghs: *La tapisserie tournaisienne au XV[e] siècle*. Tournai, 1967. J. P. Asselberghs: *La tapisserie tournaisienne au XVI[e] siècle*. Tournai, 1968.
2. Richard Bernheimer: *Wildmen in the middle ages*. Cambridge, Mass., 1952. *Die Wilderleute des Mittelalters*. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbemuseum. Hambourg, 1963.
3. Cité par E. Soil: *Les Tapisseries de Tournai*, 1892; p. 225.
4. R. A. d'Hulst: *Tapisseries flamandes*. Bruxelles, 1960.
5. R. A. Weigert: *La tapisserie et le tapis en France*. Paris, 1964. M. Jarry: *La tapisserie des origines à nos jours*. Paris, 1968.
6. Cité par E. Soil, page 282.
7. Château de Gaasbeek, Currier Art Gallery à Manchester, Kaiser Friedrich Museum à Magdebourg, coll. Burrell, Glasgow.
8. F. de Vaux de Foletier: *Les Tziganes dans l'Ancienne France*. 1961.
9. Reynaldo dos Santos. Catalogue de l'Exposition *L'Europe et la découverte du monde*. Bordeaux, 1960.
10. Victoria and Albert, Londres; Château de Saint-Brice, Cognac; Nationalmuseum, Stockholm; Coll. French and C°, New York; Fondation Abel de Lacerda, Caramulo; Fondation Ricardo Espirito Santo, Lisbonne.
11. J. P. Asselberghs. Op. cit.
12. Nicole Dacos, *Présents américains à la Renaissance; l'assimilation de l'exotisme*. Gazette des Beaux Arts, janvier 1969.
13. P. Guinard: *Les peintres espagnols*. Paris, 1967.

Tapisserie armoriée, avec supports, représentant des « hommes sauvages ». Strasbourg, collection Simon Mikaeloff.

PIERRE COURTIN

par Jacques Putman

La galerie de L'Œil présente l'œuvre peint de ce célèbre graveur

1

2

3

4

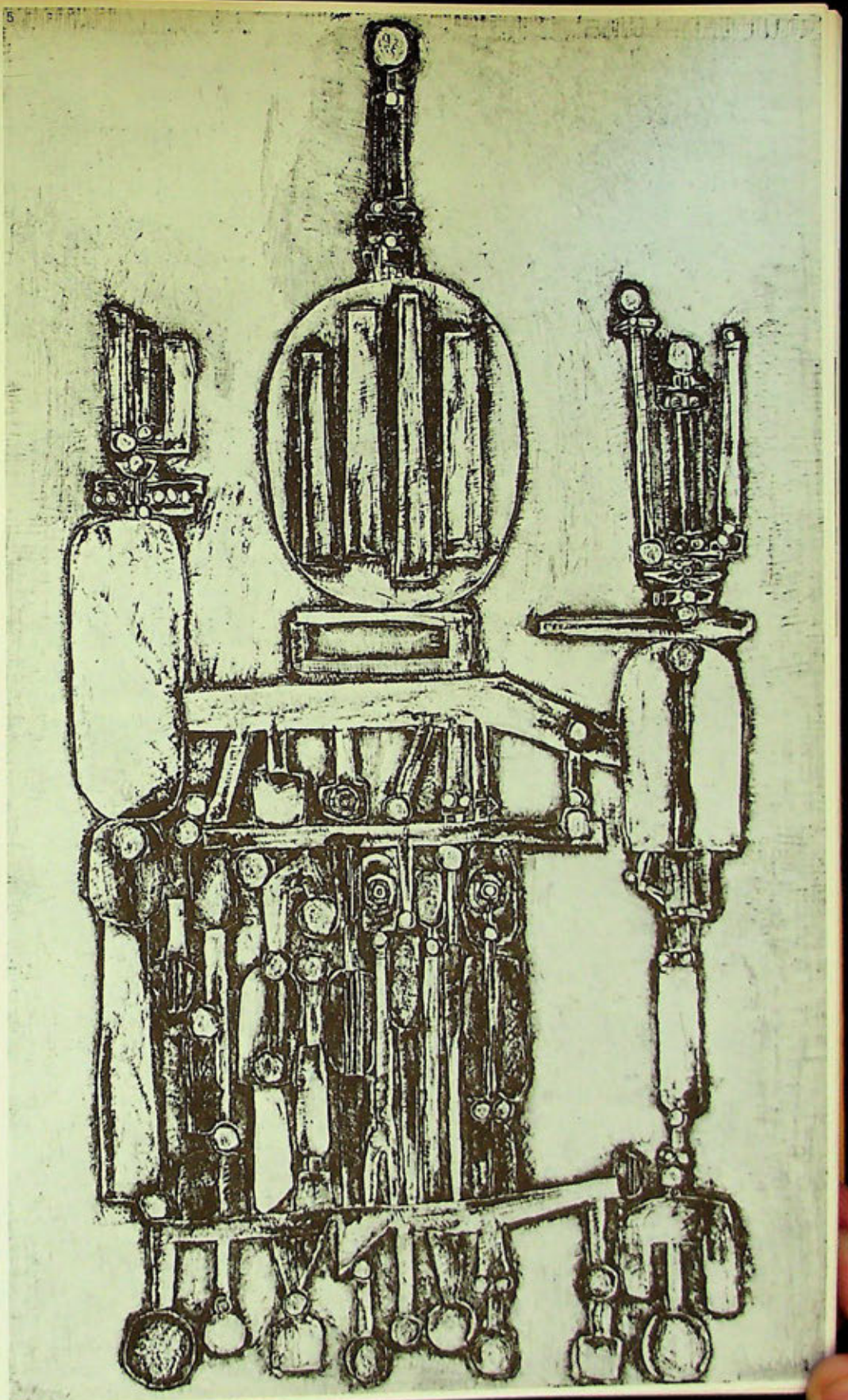
En 1951, Courtin préfaçant Courtin, décrit le graveur : un être préhominien que les valeurs tactiles hantent, que l'obscurité et son érotisme latent attirent, une sorte d'enfant autistique: « La surface imprimée appelle la main. Partant de sensations tactiles, le graveur développe ses formes sur la surface et dans l'épaisseur de la plaque. Visuellement celles-ci peuvent ne rien représenter. La gravure est avant tout un objet destiné à procurer une jouissance tactile ».

Pour Courtin, l'apparence physique du graveur est peu reluisante, usé, râpé, méchant, voire fou: « C'est un besogneux, un tout petit artisan, un rapetasseur de l'espèce des horlogers, des savetiers, quelqu'un de très lent, de peu pensant et ce qui lui reste d'esprit, cet atome est tordu, c'est un coupeur de cheveux, non en 4, mais en 256, voire en 512. Il gagne péniblement sa vie, cherche partout la petite bête, comme il poursuit inlassablement le détail minuscule avec de très petits outils. Il deviendra de plus en plus bossu et son caractère, proportionnellement à la déformation de sa colonne vertébrale, s'aigrira jusqu'à la dernière méchanceté. »

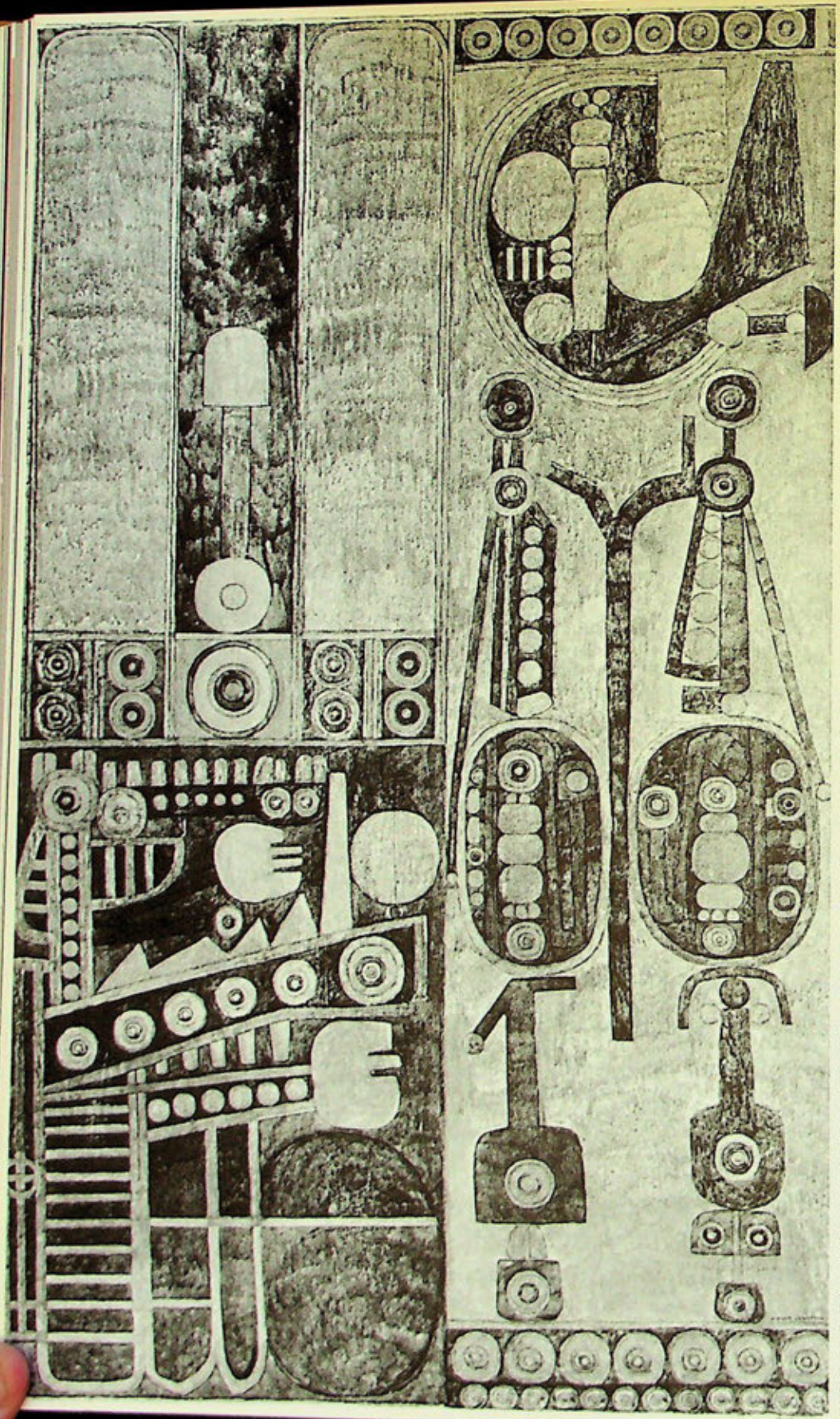
Les rapports de ce diminué avec les autres plasticiens et praticiens de l'art? Evidemment, mauvais, très mauvais et Courtin en 1966 précise une nouvelle fois ce qui isole notre homme: « Notre graveur qui a peur de tout ne pense qu'à son cuivre ou son zinc; il le palpe, il le soigne. Caresser certaines plaques lui semble aussi bon que serrer la main d'un ami.

Ce pauvre individu qui répugne à ouvrir les portes, à sortir, à marcher, à courir les rues, les champs, les bois, comme un paysagiste, qui déteste les voyages et abomine les gens parlant haut, chez qui aucune jeune dame ne vient jamais glousser, qui n'aime rien tant que la gravure et quelques graveurs a pourtant fréquenté d'autres plasticiens (en par-

5



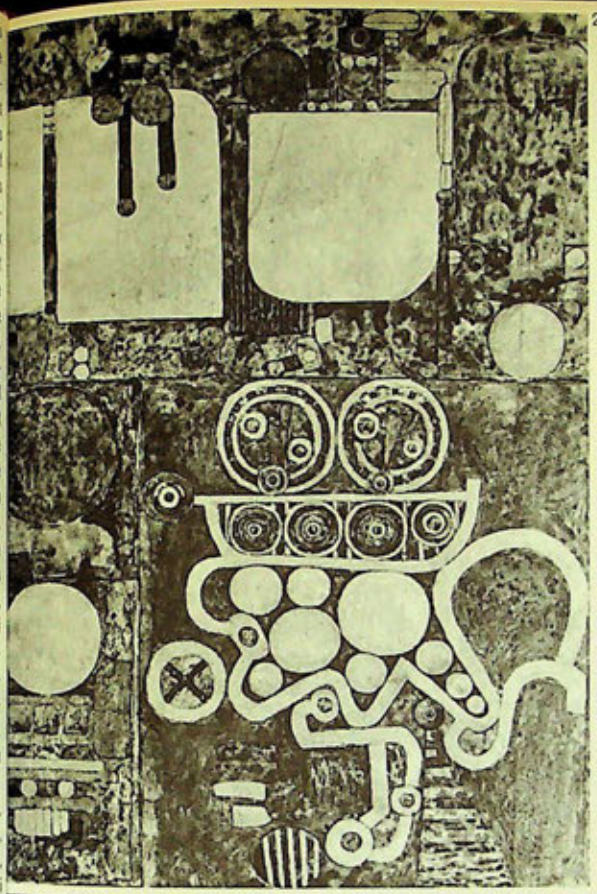
1 « Demeure tapageuse ». Gouache sur carton. 1962. 53×31,5 cm.
2 « Campoix rue Vieille du Temple ». Gouache. 1969. 37×41 cm.
3 « A la vie à l'amour ». Gouache. 1960. Diamètre: 28 cm. Coll. Stéphane Janssen, La Hulpe.
4 « Amour partagé ». Gouache. 1960. Diamètre: 26 cm. Coll. Stéphane Janssen, La Hulpe.
5 « Royaume tourmenté ». 1969. 52×33 cm. Tirage: 5 épreuves numérotées.

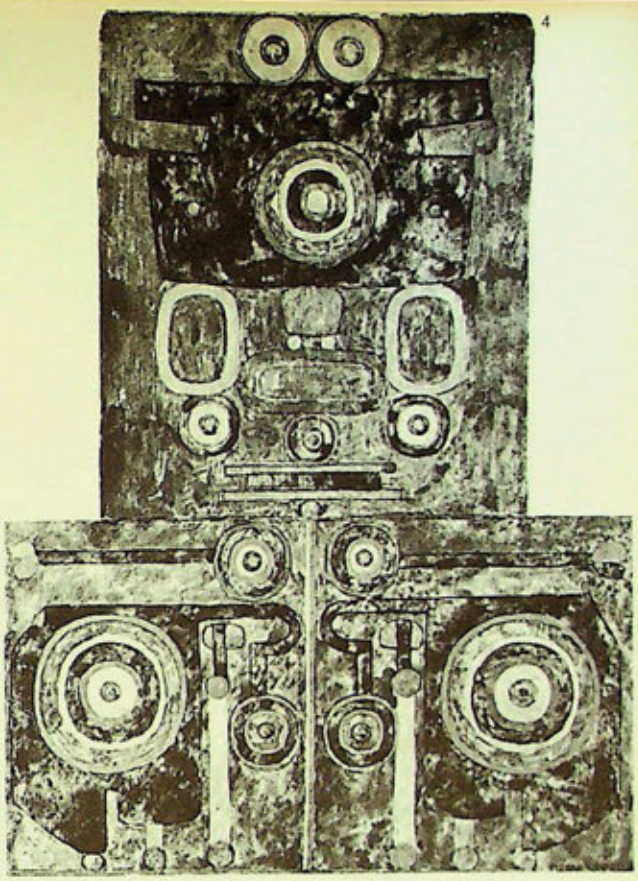


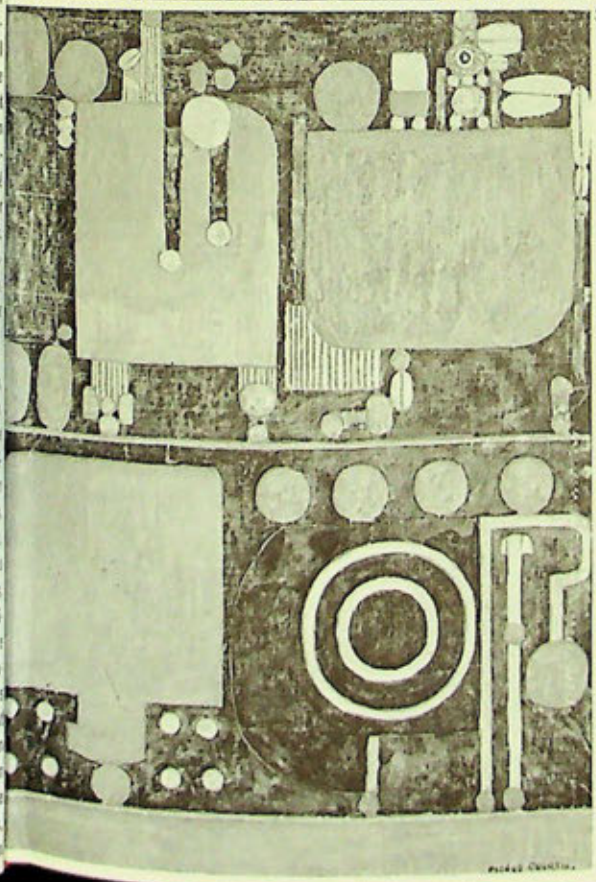
ticulier des peintres). Il les a vus œuvrer, courir, grimacer, même chanter devant leur chevalet. Pourtant, ce bourgeois tranquille ne peut jamais se représenter ce qui les agitait. Si avec certains, il se sent une parenté, c'est par delà le temps et les mers, avec les peintres tâtonnants, les Précolombiens, les vieux Egyptiens, d'autres d'un peu partout qui, enfouis entre les parois d'une tombe, se résignaient à caresser la roche du bout d'un pinceau. Il rit, il ricane, disent ses proches. Effectivement, seul, dans son coin, il ricane, voit tout par le petit côté et accumule des morceaux. Il pense qu'un buriniste digne de ce nom ne devrait jamais graver plus d'un centimètre carré de métal par jour. La gravure est un art où le passage du temps est vécu très petit à très petit, où, même dans l'état définitif, rien n'est jamais réuni en totalité si ce n'est par certains brillants techniciens du genre Nanteuil, excusables parce qu'exerçant la profession de graveurs d'interprétation. (Le graveur Nanteuil interprète de l'œuvre du peintre Nanteuil.)

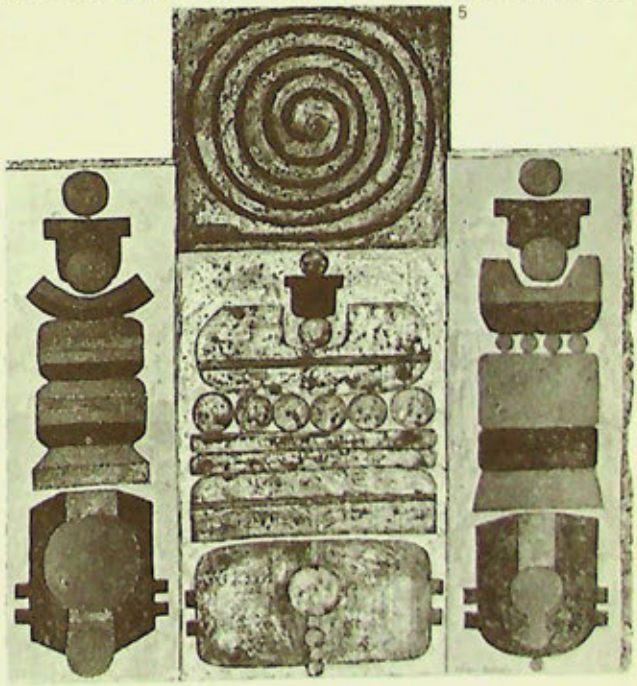
Entre Courtin et l'univers des visuels, des rétiniens, dont les créations, oh horreur, ont un sens, une gauche, une droite, un bas, un haut et qui au mur se pendent, les ponts semblent avoir sauté. Et puis, ne voilà-t-il pas, il y a quelques années que lui, Courtin, le graveur, né pourtant en 1921 à Rebrechien, Loiret, ancien élève de l'Académie d'Orléans, section gravure, après avoir exposé personnellement comme graveur bien sûr à Bruxelles, New York, Boston, Chicago, aux Musées d'Amsterdam, d'Ulm, Sao Paulo, Venise, etc., se trouve rongé, ravagé par le mal de peindre!

La peinture est un terrain. Courtin furtivement s'y glisse par la bande. La vaste peinture, les coups de brosse plantureux, savoureux, tartinés des luministes, n'est pas son fait; Tintoret, Velasquez, Rubens, Cézanne le concernent peu ou pro... il cherche à retrouver la voix des obscurs, le langage des symbolistes, la sensualité, l'érotisme des primitifs de toute apparence, de ces étranges pervers, calculateurs, menteurs, cachotiers qui ne veulent pas dire ce qu'ils ont à dire, qui recèlent des zones d'ombre et de vice qu'un jour peut-être le possesseur d'un de ces objets sera contraint de découvrir. Et, s'il ne le découvre pas, il sera simplement passé à côté d'un





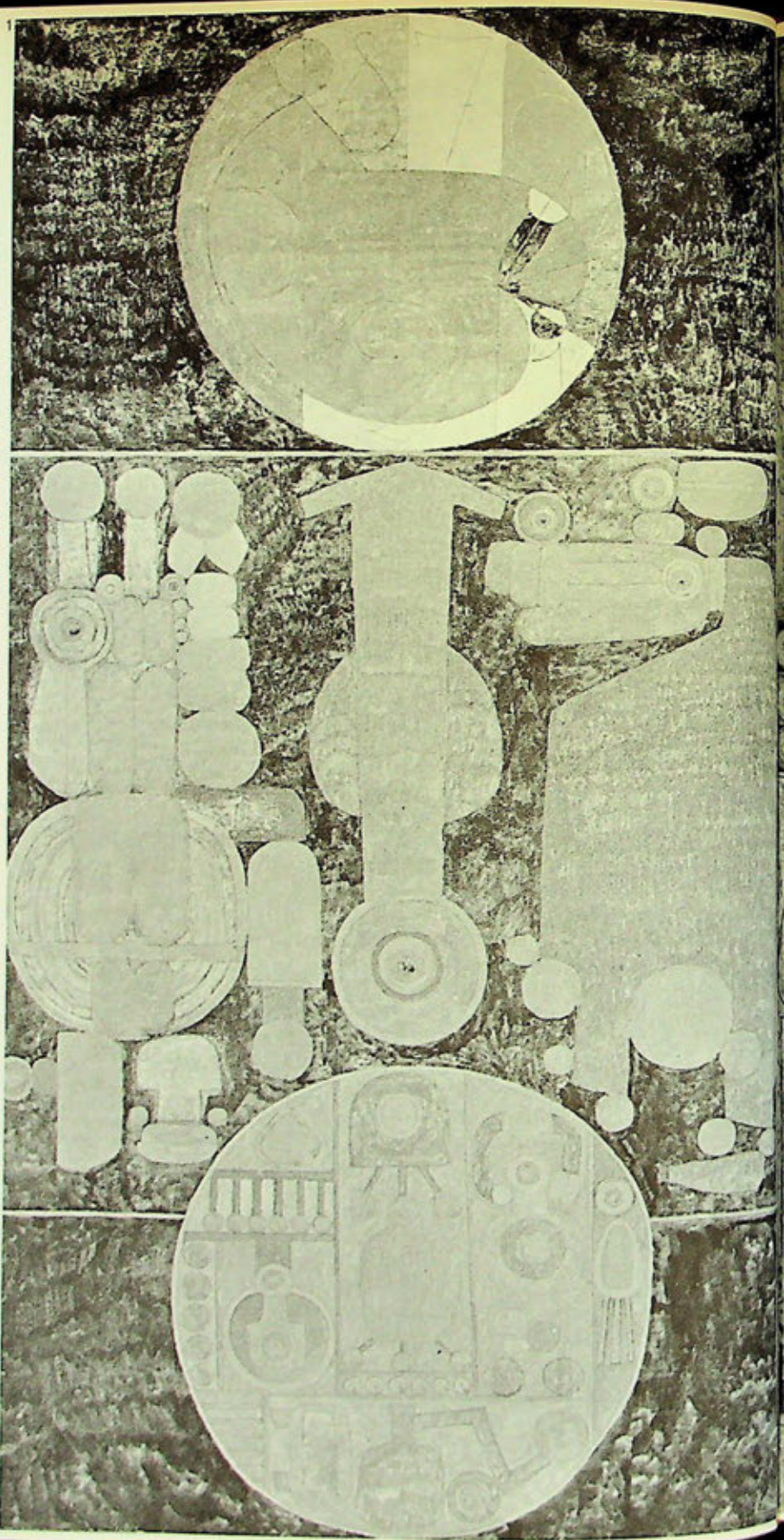




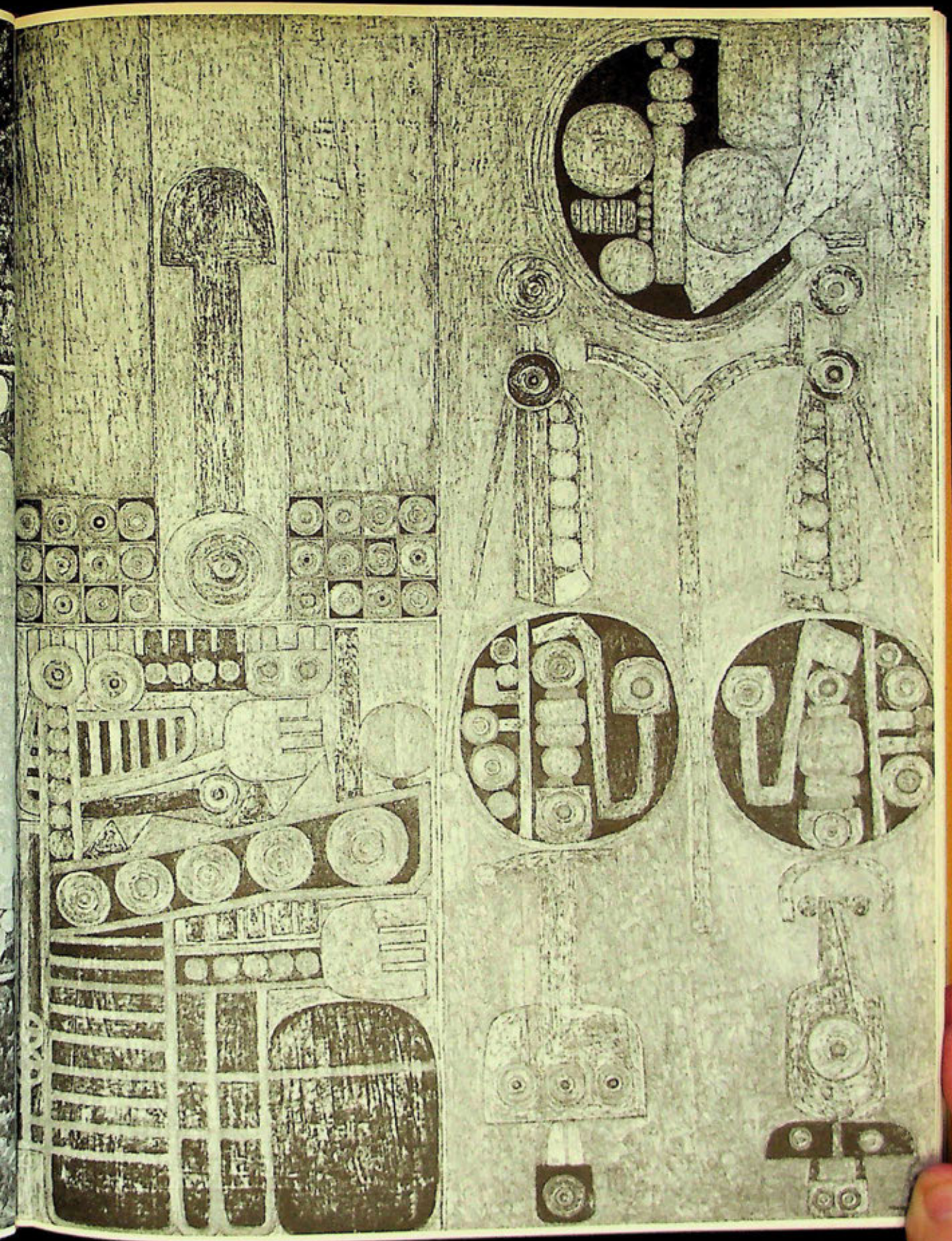
1 « Navigateur heureux, plaisir solitaire, symétrie dans l'anarchie ».
Gouache sur toile. 1968. 161×97 cm.
2 « Navigation heureuse ». 1966. 52×38 cm. Coll. privée, Paris.
3 « Heureux évènement ». Gouache. 1966. 33×25,5 cm. Coll. privée, Paris.
4 « Contre nature ». Gouache. 1965. 38×29 cm.
5 « Trinité Egalité Fraternité ». Gouache. 1965. 34×32 cm.

essentiel qui aurait pu se transmuer en vie et en espoir. « Quelle belle occupation que de se préparer un secret, écrit Kierkegaard, et qu'il est séduisant d'en jouir! Et pourtant que c'est donc chose sérieuse que d'en avoir joui et avec quelle facilité on peut sentir un malaise vous envahir! Si l'on croit en effet qu'un secret peut sans plus de formalités être un objet qui circule, qui change de possesseur, on est dans l'erreur et on peut alors dire à bon droit: « De celui qui mange vient ce qui se mange ». Mais si l'on s'imagine que jouir d'un secret n'entraine qu'une seule difficulté: ne pas le trahir, on se trompe tout autant car on porte également la responsabilité de ne pas l'oublier! (In vino veritas.) » Ne se lassant pas, et peu distrait, Courtin tourne et retourne les mêmes thèmes, les mêmes titres: « Navigation heureuse », « Plaisir solitaire », « Symétrie dans l'anarchie », « Stabilité, égalité, fraternité », « Nouvel Empire », lente adéquation du monde intérieur à la forme qui, ésotérique, ne peut être que parfaite, nette, évidente et illisible. L'image une fois gagnée, elle n'exclut pas la répétition, ni l'agrandissement, ni la diminution, avec, bien sûr, d'impondérables différences, dont l'importance primordiale est proportionnellement liée à la difficulté qu'on peut trouver à les subodorer; les secrets ont aussi leurs jeux. Et la couleur les complique. Hélas, comme l'écrit Courtin, d'un certain Robert qui lui ressemble fort, « Il ne sait que faire de ses sensations visuelles, il ne se délecte pas de la beauté des femmes. Pourtant, dit-il, il y a la fornication, le rut ». Robert, dit encore, en éclatant de rire: « Je ne suis pas d'accord du tout, je cherche le bleu, je cherche le rouge, je cherche le jaune, comme certains cherchent Dieu et j'essaie de rattacher cette couleur à autre chose ». « La gravure rend méchant, la gravure rend fou », écrit Courtin, « chacun le sait. Les statistiques prouvent que la plus grande quantité de névrosés se trouve dans la profession de graveur. Les très grands graveurs sont devenus fous: Duvet, Mantegna, Hercules Seghers et William Blake, déjà cité, Goya, qui au soir de sa vie était un bien curieux homme, Meryon,

1

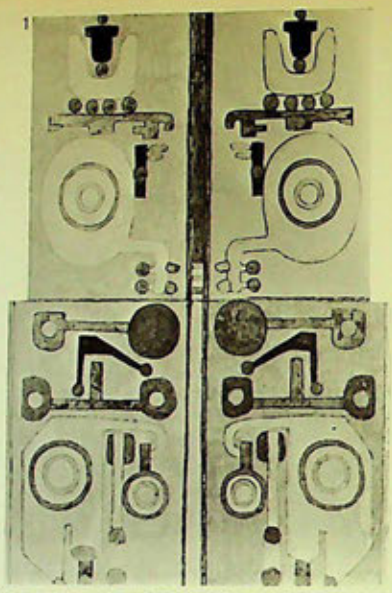


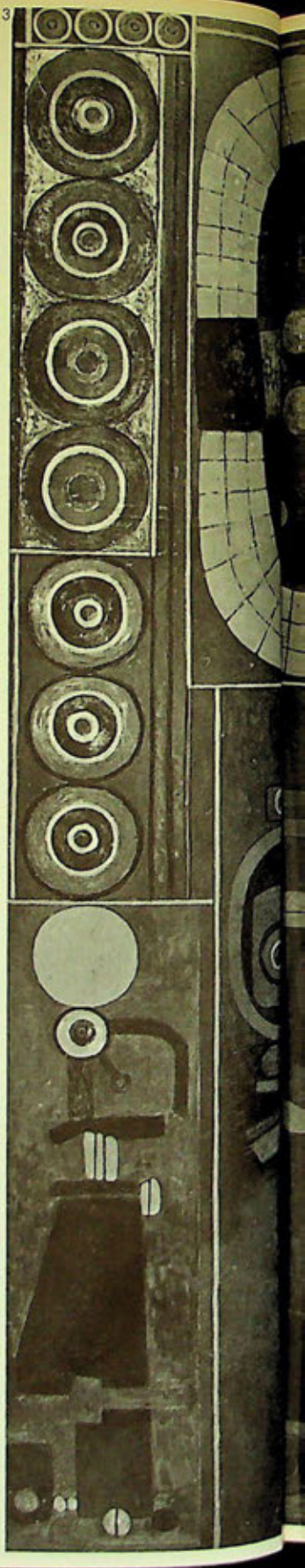
1 « La Vérité toute ronde ». Gouache sur panneau. 1969. 140×75 cm. Coll. Stéphane Janssen, La Hulpe.
2 « Hommage à Célestin d'Etampes ». Huile sur toile. 1968. 114×147 cm. Coll. Stéphane Janssen, La Hulpe.



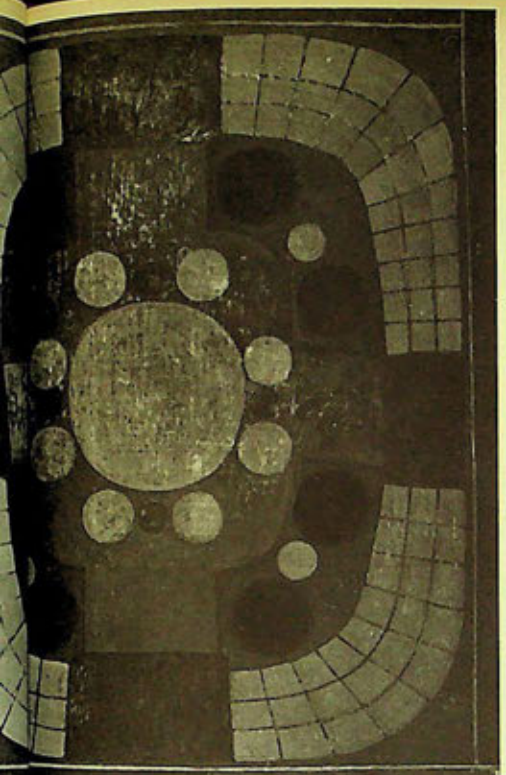
Bresdin, combien d'autres, peut-être tous et les plus grands seront toujours les plus fous. » Pour lutter contre la névrose liée à la très grande lenteur du métier de graveur et la fatale déception au tirage, Courtin, se basant sur des quantités de petits dessins en quête d'un automatisme psychique qui serait non gestuel, se jette dans la couleur; refusant les couleurs de l'espace, style bleu du ciel, il redécouvre les couleurs symboliques, réalité aussi présente que la réalité extérieure, avec sa tradition propre, qui va des Egyptiens aux Incas, aux grands (comme Ingres) et aux petits naïfs. Une image qui ne serait pas une peinture, plutôt un habit, un costume, un tissu chargé de signification, un objet contraint, serré, dont le sens, voire l'élégance, naîtrait du mystère lié au secret enfoui, au pari conclu plutôt que de la forme ou de la technique...

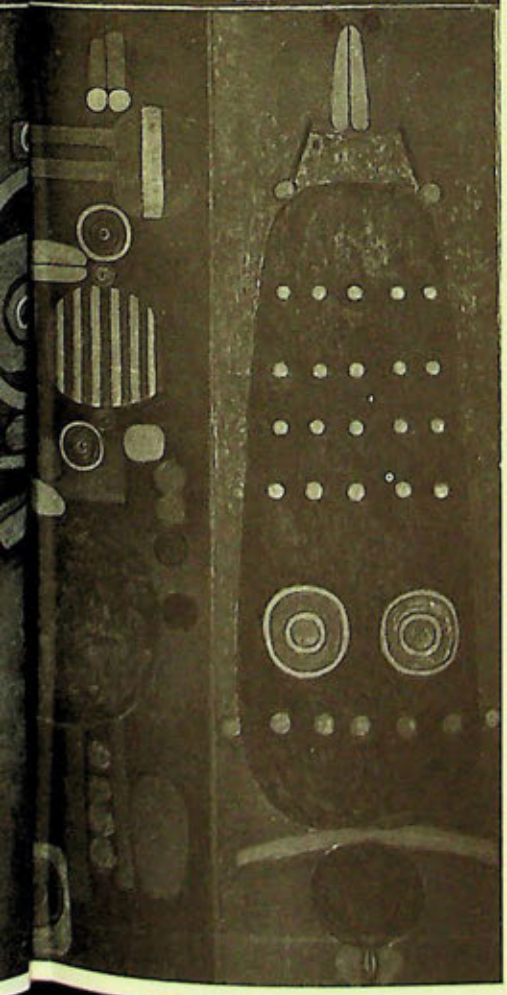
Boîtes amulettes, boîtes à vis, boîtes à malices, calendriers... retrouver par soi-même une lignée, revivre à travers soi une famille d'esprit, celle du Tarot, des Zodiaques, rejoindre ainsi par le petit, le lieu commun, les grandes questions, les appréhender par des infimes objets, à l'échelle de la main, comme la gravure qui rejoint l'écriture, les cunéiformes, les hiéroglyphes, qui eux aussi se développent dans le temps et dont la perception n'est pas immédiate... Le cercle se referme avec ces histoires des jours, des saisons, et des heures dont nous dépendons tous, comme Robert, ce « loustic ». « La tristesse, le deuil vous prennent à l'équinoxe d'automne! » dit-il encore après un long moment de silence. Quand le soleil s'enfonce très loin et que vous tombe sur les reins l'ordure du mois d'octobre, de novembre, le pauvre cantonnier doit suivre le mouvement, tenir, passer, rien de bon ne peut lui advenir, c'est une époque propice à la délectation morose et au transport des chrysanthèmes, à charrier des brouettées de feuilles et, qu'on ne me parle pas de décembre, ... Dois-je dire, reprit Robert, que cette période accolée à la fraction de temps nommée mort et qui s'écoule du 20 décembre au 20 janvier, je l'appelle Blanche... Si vous préférez, Blanche comme la mort! Que le second mois sera celui de la rose et le troisième, le meilleur, le plus beau, lorsque le ciel se dilate, portera le nom d'azur... ! » (1969).





1 « Tarot ». Gouache. 1966. 29×19 cm. Coll. privée, Paris.
2 « Grande omniconscience ». Gouache. 1966. 43,5×30 cm. Coll. privée, Paris.
3 « Blason d'un corps étranger ». Huile sur toile. 1968. 195×97 cm. Coll. du Centre National d'Art Contemporain, Paris.
4 « Château Gaillard ». Gouache sur panneau. 1968. 191,5×90 cm.





PIGNON

MUSÉE GALLIERA

10, avenue Pierre-Ier-de-Serbie - Paris

ŒUVRES RÉCENTES (1967-1970)

du 11 au 30 mai 1970

« Tête de guerrier » (60 x 81 cm)

AQUARELLES, PEINTURES

du 3 au 27 juin 1970

GALERIE REICHENBACH

8, avenue Matignon - Paris 8e - 359 73-46

L'ŒIL

du décorateur 70

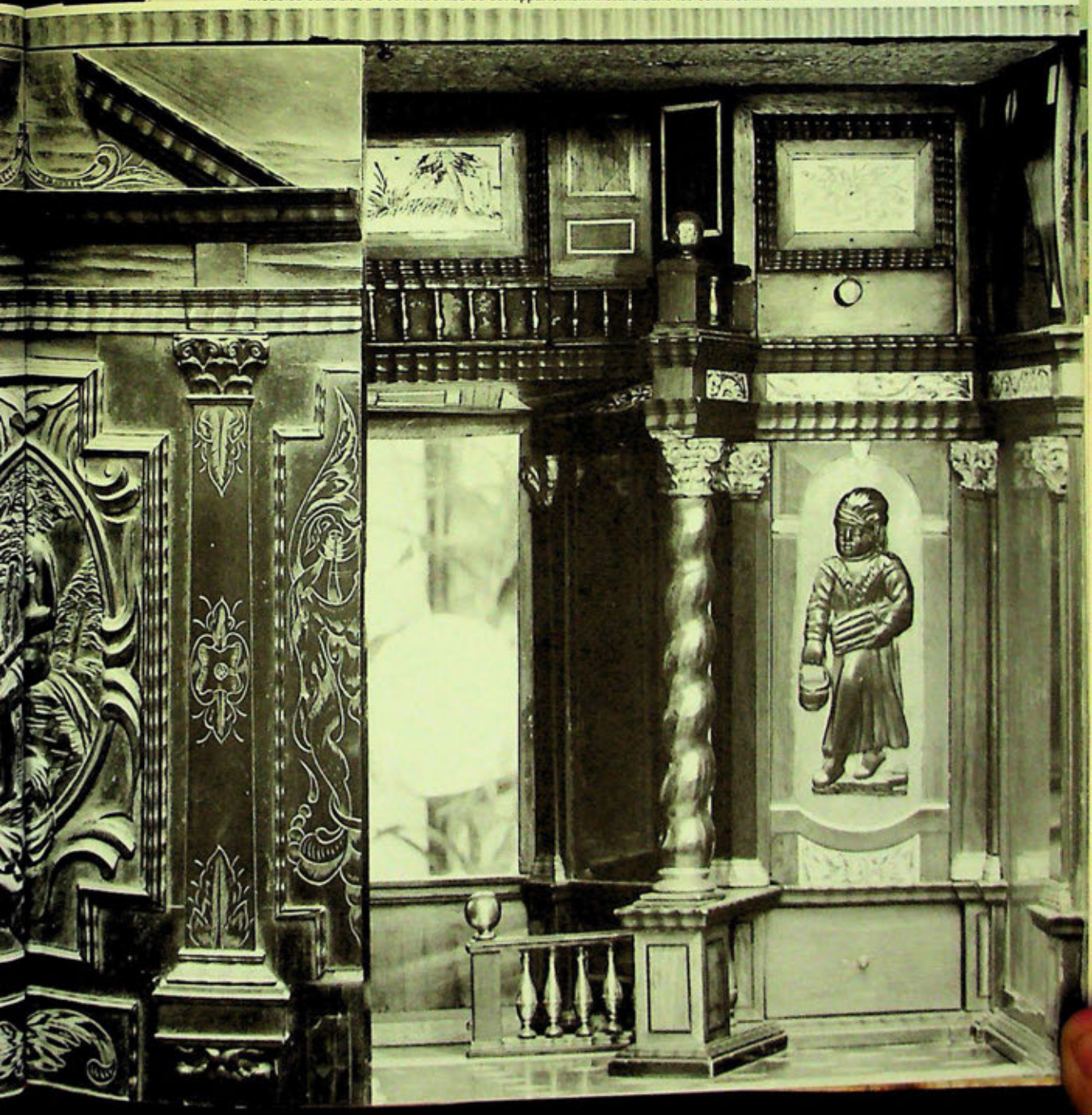
architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

L'AMOUR DE L'ART

Photos Marc Lavrillier

1 Parfait exemple du goût et du choix du maître de maison: sur une grande table circulaire en ébène XVII^e sont rassemblés un torse égyptien ptolémaïque, une tête en marbre de Palmyre, « Le Cacique » de Vitullo (1948) et un bronze de Messagier « Entre deux Vallées » (1956). 2-3 Un cabinet en bois sculpté à volets incrustés d'ivoire blanc et teinté occupe un panneau. Ce meuble français fin XVII^e est remarquable par la qualité de ses sculptures et le choix des thèmes représentés — nous en montrons ci-contre un détail. Au premier plan sur une table basse à plateau de verre foncé et piétement d'acier sont confrontés un casque lacédémonien, une coupe cycladique, une épée sassanide, une pièce en bronze martelé du sculpteur Reinhoud et une boîte 1925 en émail. A gauche du cabinet, un granit rose du sculpteur argentin encore trop méconnu Vitullo. A droite, trois gouaches de Bram van Velde de 1962.

De l'ancienne Egypte à la peinture la plus vraiment neuve de notre temps, les tableaux, sculptures et objets que nous montrons ici ont été rassemblés avec un goût et un discernement rares. Ils s'accordent parfaitement entre eux comme avec les meubles curieux ou très modernes de cet appartement installé dans les combles d'une vieille maison au chevet de Notre-Dame



1

2

1 Vue d'ensemble de la pièce sous les toits. Au premier plan, la table ronde en ébène décrite page précédente. Au-delà de l'escalier dont la rampe est peinte en blanc comme les poutres, le cabinet sculpté. La plante est un « Dracoena deremensis ». Au fond un « Dracoena pareï ». Canapé de Scarpa, bois garni de cuir naturel. Lampe de Castiglioni (Formes Nouvelles). **2** Sur un des murs de la même pièce, une admirable gouache de Bram van Velde datant de 1939. Le maître de maison est un des premiers à avoir reconnu le grand talent du peintre hollandais dont il possède plusieurs œuvres significatives d'époques diverses. **3** Dans sa chambre, le collectionneur a associé encore Bram van Velde et Pierre Courtin (voir pages 22-29). Il a composé un « mur » de gouaches de motifs et de dimensions différentes. Sur la table Louis XV en bois fruitier teinté, un bronze de la Renaissance, un masque Guerrero et une sculpture de Messagier. La petite banquette est d'Olivier Mourgue.

3

A gauche, dans l'entrée qui se trouve au rez-de-chaussée, un Bram van Velde de 1954 et un bois de Vitullo (1941).
Ci-contre, une très belle huile de Bram van Velde de 1966 domine la pièce du rez-de-chaussée. Au centre, une table en glace et aluminium satiné dessinée par Kim Moltzer (voir l'Œil n° 171). Sur le plateau, une réunion de sculptures: Messagier, Reinhoud et un petit bronze de Dalou. A droite, table basse en verre et acier (Boutique 2000) avec, face à face, une terre cuite mexicaine Colima et un Messagier. Les chaises empilables en plastique moulé violet de V. Panton (Mobilier International) s'accordent aussi bien au tableau de Bram qu'à ceux d'Alechinsky (1968) et de Kupka. Dans l'angle, un « Dracoena marginata », dont la silhouette grêle répond aux fils de métal du curieux chevalet sur lequel est placée la gouache de Kupka.

MURS DE SOIE ET JEUX DE GLACES

C'est à l'architecte italien Paolo Tommasi que Carita a demandé d'aménager l'appartement dans lequel elle vient de s'installer, rue du Faubourg St-Honoré, à deux pas de son célèbre salon de coiffure. Partout, les miroirs multiplient les perspectives, les plafonds lumineux tendus de soie définissent les volumes en hauteur sans les fermer, la transparence des cloisons mobiles, également tendues de soie, créent des modulations subtiles dans les rythmes colorés. Les tons de base sont le blanc et le beige. Quelques accents vifs, bois laqué ou soie des Indes, animent cette ambiance en demi-teintes.

1-2 L'architecte Paolo Tommasi a créé dans la salle de séjour et la salle à manger une ambiance lumineuse égale et tamisée en aménageant des plafonds faits d'écrans de soie encadrés de baguettes d'acier et tendus sous les dispositifs d'éclairage. L'effet de transparence des volumes est prolongé par les miroirs qui alternent sur les murs avec des panneaux de soie. Un grand paravent en soie très fine — or, rouge et blanche — permet d'isoler ou de réunir les deux pièces dont la photo reproduite en haut de la page montre le reflet dans le miroir de la salle à manger. La table, faite d'une dalle de verre sur un piètement d'acier a été dessinée par l'architecte. Sièges de Mies van der Rohe, garnis de cuir noir. La moquette blanc-beige est la même dans tout l'appartement.

3 La salle de séjour vue vers la cheminée. Celle-ci est faite d'un coffre de métal laqué rouge et de briques réfractaires fixées par des lames d'acier. Elle repose sur un socle de marbre noir. La hotte est incorporée à l'élément d'acier poli horizontal qui s'étend sur toute la longueur de la paroi. Les autres coffrages servent au rangement des livres, des disques et des bûches. Sur le socle de marbre noir, qui se prolonge le long du mur de gauche, deux fauteuils en cuir blanc dessinés par Paolo Tommasi (édités par Delta). En face, de l'autre côté de la table, également dessinée par l'architecte, deux fauteuils de Le Corbusier garnis de cuir noir (Cassina). Au premier plan, une sculpture indienne du XVII^e^. Au fond, devant le miroir, on aperçoit, de gauche à droite, une peinture de Vasarely, une sculpture indochinoise du XVI^e^, une sculpture en métal de Antoine Poncet, un mobile de Le Parc, puis une sculpture cinétique de Marta Boto.

Photos Marc Lavrillier

2

1 Dans l'entrée, des panneaux de soie créent un jeu de rythmes colorés multipliés par les miroirs avec lesquels ils alternent. Les uns et les autres constituent les portes donnant sur les différentes parties de l'appartement: séjour, chambre à coucher, services. Le plafond est en bois laqué noir brillant. Des spots placés aux angles éclairent la pièce. Sur la moquette blanche, un grand pouf de cuir blanc.

2 Le bureau donne sur la salle de séjour. La grande paroi de glace reflète ici la bibliothèque faite d'une structure de bois laqué blanc où prennent place des éléments de rangement pour les livres, les disques, etc. Ces éléments sont laqués dans les trois couleurs dominantes de l'appartement: noir, beige et rouge. Les fauteuils de Marcel Breuer sont garnis de cuir blanc (Gavina), ainsi que le divan, dessiné par Paolo Tommasi (édité par Delta). La paroi de glace est mobile et ferme des placards. A droite, devant la fenêtre un grand store à lamelles verticales qui se prolonge dans la salle de séjour, sur toute la longueur du mur.

tissus
pour
ameublement

Bemberg®

la technofibre cupro de la Bemberg s.p.a.

GAMMES COLORÉES

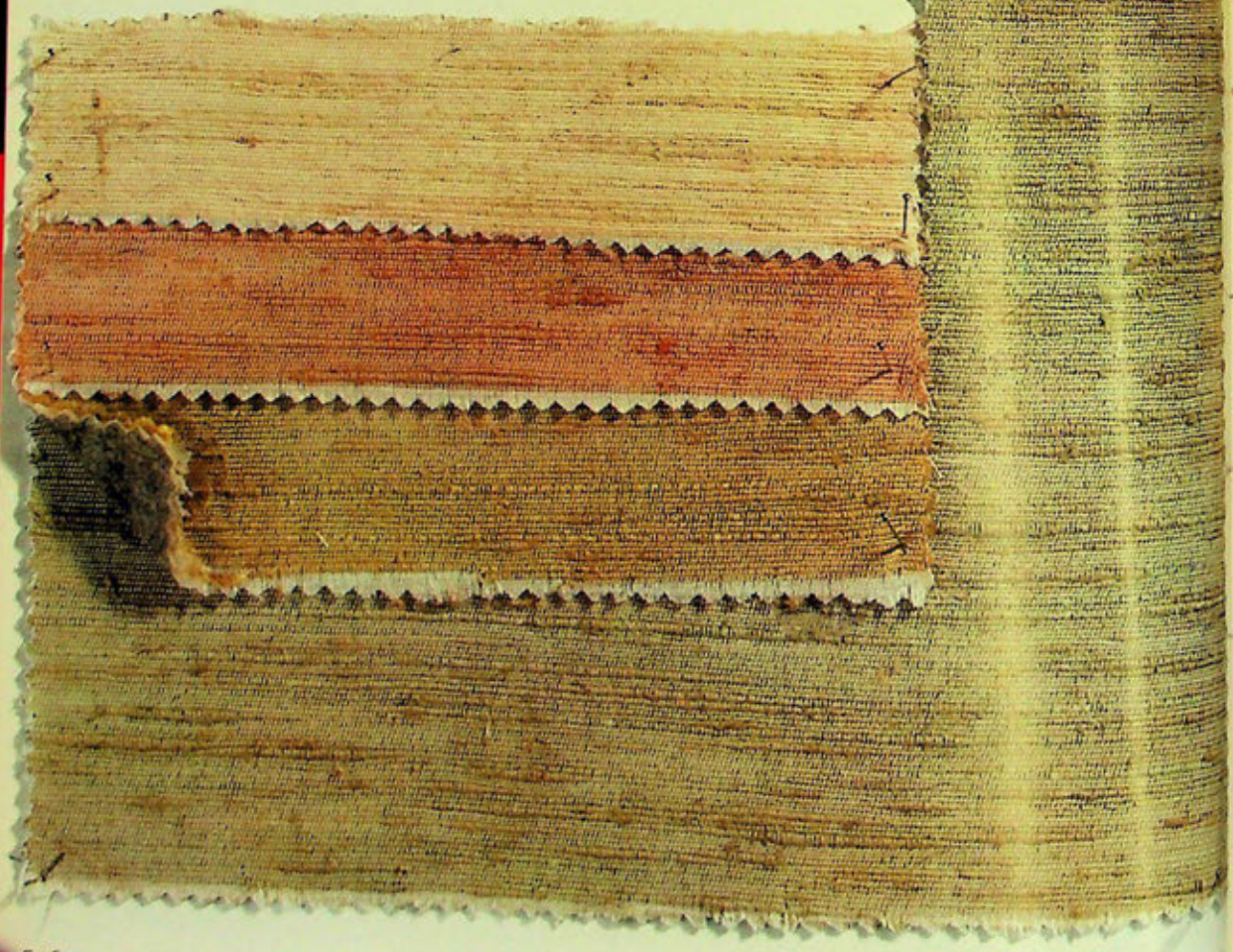
Les tissus d'ameublement actuels, par la diversité de leurs textures, de leurs couleurs, de leurs dessins, permettent de métamorphoser l'ambiance d'une installation et de la personnaliser. Nous montrons ici quelques exemples des « accords » et des « variations » ainsi réalisables

Les tissus et les meubles de la collection Knoll International sont des œuvres d'art dues aux plus grands artistes contemporains. Ici, sur la table d'impression, le peintre Wolf Bauer vérifie les couleurs de ses nouveaux imprimés.

Manuel Canovas a fait cette année, du brun, la couleur vedette de ses tissus d'ameublement. Toute sa gamme, allant du pa
presque noir au miel brûlé, en passant par le tête-de-nègre, le vison, l'acajou, le quinquina... tous ces tons sont en vogue dan
nouvelle collection. Ci-dessus, un gros tissé jacquard en pure laine: « Lima », qui reprend le thème simple et puissant d'un t
classique de la Cordillère des Andes. Ce tissu est harmonisé avec trois tons unis de la toile Berry.

va » velours crylor imprimé, « Pontiac » velours dralon côtelé, « Soulac » et « Tolmac » nos dernières créations en dralon uni et
é. DELAROIERE LECLERCQ & DUBLY fabricant, spécialiste du velours.

Leleu-Deshays lance en exclusivité « Euromural-Franklin », le plus révolutionnaire tissu de revêtement mural. Innovation de grand avenir pour Architectes, Décorateurs, Hôteliers et Particuliers. « Euromural-Franklin »: shantung d'ameublement « soudé » sur un support molletonné se pose soit collé, soit façon tapissier. Cinq coloris d'une rare distinction (coloris spéciaux sur demande). Stabilité dimensionnelle, solidité de coloris, pouvoir antistatique et insonorisant, résistance à la déchirure, hydrofugé et poreux. Résout tous problèmes de murs humides ou inégaux.



En France: chez LELEU-DESHAYS, 65 avenue Franklin D. Roosevelt, Paris 8e et les meilleurs Décorateurs, Tapissiers, magasins spéciali
En Suisse: Bertrand et Cie, 1 rue du Mail, Genève. En Belgique: Promo-France, 79-81 avenue Louise, Bruxelles.

Cette petite percale ancienne, l'une des spécialités de Demery, s'associe heureusement avec les satins de coton uni, aux nuances très étudiées.

BAYER
fibres de qualité

Toile « Lorraine » de H. Lelièvre en Dralon (larg. 145).
Faille « Arc-en-ciel » 100 % Dralon (larg. 130) de H. Lelièvre.
Toile reps imprimée « Bergen » Dralon de Urgé.

à Bruxelles...

AU PALAIS DES BEAUX-ARTS
10, RUE ROYALE

DU 18 AVRIL AU 3 MAI

TOUS LES JOURS DE 14 h. 30 A 22 h. 30

XV^e FOIRE des ANTIQUAIRES

DE BELGIQUE A.S.B.L.

MEMBRE DE LA CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DES NÉGOCIANTS EN ŒUVRES D'ART

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ À BRUXELLES

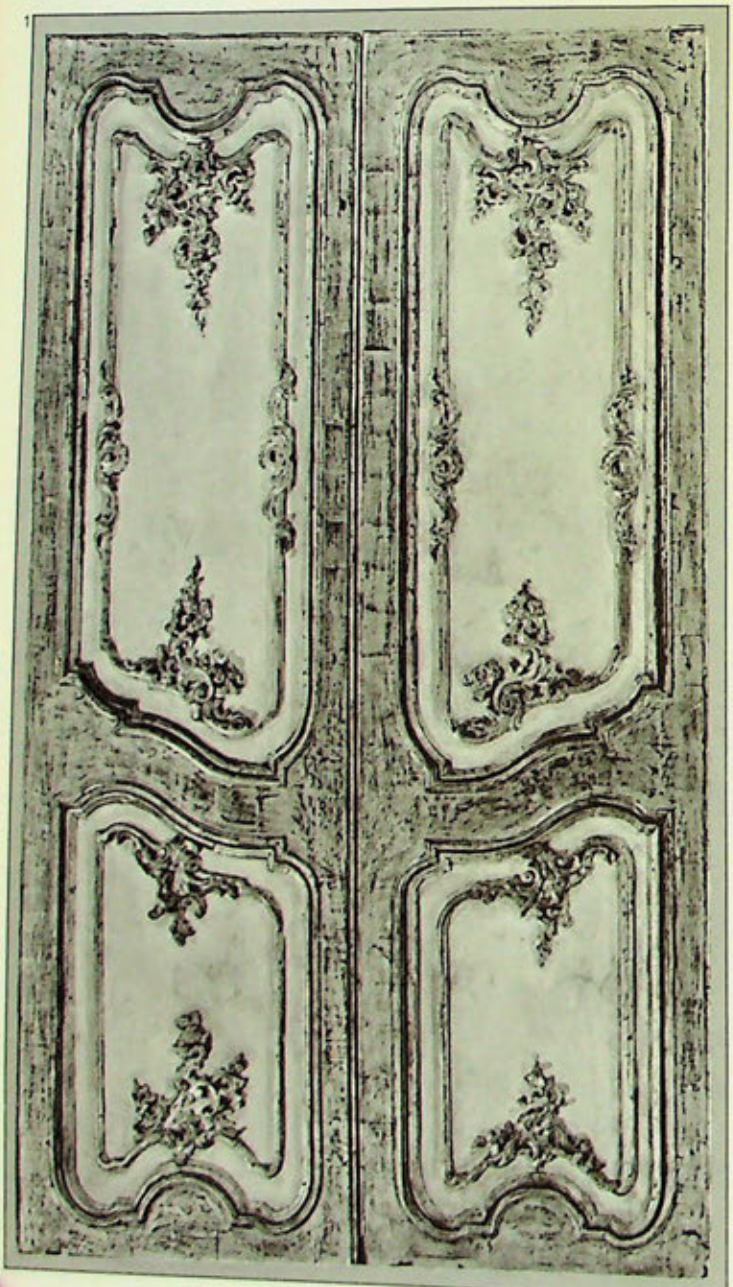
2

3

1 « Saint Michel ». Statuette en bronze doré et argent ciselé, sur un socle en écaille et bronze doré. Augsbourg XVII[e] siècle. Hauteur totale: 29 cm. Vincent Laloux, 115 avenue Louise, Bruxelles. **2** et **3** Ces deux vases de fleurs en pendant sont l'œuvre du peintre flamand Jan Philips van Thielen (Malines-Mechelen, 1618-1667) qui fut l'élève de Rombouts et de Seghers. Toile, 59 x 42 cm. Miodrag Boskovitch, 13-15 rue Ravenstein, et R. van de Broeck, 84 rue du Prince-Royal, Bruxelles.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ À BRUXELLES

1 Double porte en bois sculpté polychrome et argent d'époque Louis XV. Travail de Cuvillier à Munich. Lebrun, S.P.R.L., 26 boul. de Waterloo, Bruxelles. **2** « Saint Etienne ». Statue en bois polychrome à motifs de plomb. Espagne, début du XVe siècle. Hauteur 155 cm. **3** David Téniers le-Jeune (1610-1690): « Intérieur d'auberge ». Bois. 41 x 35 cm. Signé D. Téniers F. sur un tonneau, vers la gauche. Galerie Alex Finck, 28 avenue Louise. **4** Ecole de Quentin Metsys: « L'adoration de l'Enfant ». Bois, 65 x 45 cm. Galerie Arthur de Heuvel, 2 rue de la Longue Haie, Bruxelles.

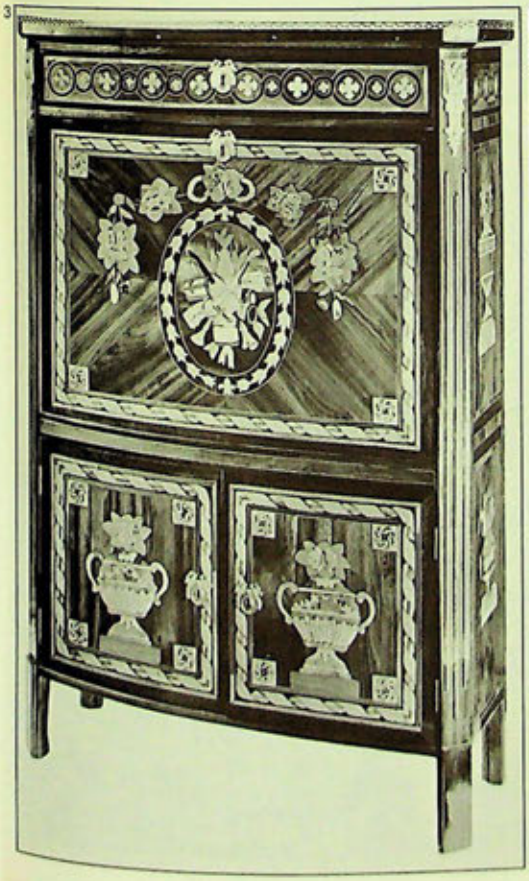


3

4

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ À BRUXELLES

1 François Pourbus le Vieux: « Portrait de la comtesse de La Faille à l'âge de 21 ans ». Daté 1573. Bois, 48 x 38 cm. Ancienne collection Tudor Wilkinson. Le portrait d'homme qui fait pendant à cette peinture est conservé au Musée d'Ixelles à Bruxelles. Galerie Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo. 2 Osias Bert: « Nature morte ». Toile, 69,5 x 104,5 cm. Galerie Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo. 3 Rare secrétaire en marqueterie d'époque Louis XVI « aux attributs de musique », portant l'estampille de J. Lapie. Haut.: 143 cm. Profondeur: 30 cm. Stefanovitch, 38 et 39 Galerie Louise. 4 « La greffe ». Tapisserie d'Aubusson, XVIII[e] siècle. Calou, 30 Galerie Louise.



3

4

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ À BRUXELLES

1 Poire à poudre en fer ciselé, Travail anversois (?) vers 1580. Georges Baptiste, 11 rue St-Jean. **2** « Le Bon Pasteur », tapisserie franco-flamande, la plus importante de la « Tenture des Brebis mal gardées », publiée en 1963 par M. Jarry dans L'Œil (N° 105, pp. 14-15) et datée par elle vers 1530. Les deux autres tapisseries de la série, qui font partie de la collection Paul-Louis Weiler, représentent les moutons laissés à eux-mêmes et attaqués par les fauves. Cette suite unique dans l'histoire de la tapisserie, allie les caractères du style gothique à ceux de la première Renaissance. Robert Courtois, 19 rue des Minimes.

La Foire des Antiquaires de Belgique se tiendra au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 16 avril au 1er mai 1970.

LIVRES SUR L'ART

LE SURRÉALISME ET L'ART SUÉDOIS

Auteur d'un ouvrage publié en français sur Gustave Moreau (*L'art fantastique de Gustave Moreau*, Jean-Jacques Pauvert, 1960) et d'une thèse consacrée au même artiste (*Gustave Moreau, Symbolist*, Natur och Kultur, Stockholm 1965), lié d'amitié avec plusieurs surréalistes et parfaitement informé, entre autres choses, de l'art moderne en Suède, Ragnar von Holten était mieux placé que quiconque pour analyser les échos éveillés dans son pays par la peinture surréaliste. Suivant en cela la discrétion d'André Breton, maintenant, à quarante ans de distance, le titre initial *Le Surréalisme et la Peinture* alors qu'une « peinture surréaliste » s'était indiscutablement imposée entre temps, Ragnar von Holten intitule son étude *Le Surréalisme et l'Art suédois*. Cela lui permet une plus grande souplesse d'appréciation, d'autant mieux venue en l'occurrence qu'au contraire des dogmes politiques et esthétiques, le surréalisme peut être appréhendé, ne serait-ce que sur le plan plastique, de manière différente selon les individus et la forme de leur « nécessité intérieure ». Je dirai même que c'est là une preuve d'honnêteté intellectuelle à opposer au comportement généralisé des artistes, des critiques et des marchands tout prêts à apposer au petit bonheur l'étiquette « surréaliste » sur n'importe quelle peinture un peu bizarre sans se soucier de la signification de cette étiquette. Faut-il donc rappeler encore, un demi-siècle après l'invention de « l'écriture automatique », que le surréalisme à sa naissance ne s'inquiéta pas un instant de savoir s'il produirait ou non une peinture? Oui, car la cause n'est toujours pas entendue pour la bonne raison qu'il est plus facile et en tout cas plus rapide de regarder un tableau que de lire un poème ou un texte théorique. En outre, le tableau passe plus facilement les frontières que le poème ou le texte théorique, lesquels réclament une traduction...

Les surréalistes eux-mêmes ont souvent déploré qu'il en soit ainsi, l'exemple le plus frappant à cet égard étant celui des USA où, comme on sait, l'automatisme de la peinture surréaliste a précipité l'éclosion de l'Expressionnisme abstrait alors que les *Manifestes du surréalisme* y sont, aujourd'hui encore, pratiquement inconnus. Ils n'avaient pas tort dans la mesure où un mouvement aussi ambitieux et aussi complexe que le surréalisme risquait de n'être saisi que partiellement à travers les tableaux qui en étaient l'expression. Mais ils sous-estimaient, ce faisant, le prodigieux pouvoir des images et notamment leur faculté de refléter ou, inversement, de générer une éthique. Je veux dire tout simplement que si une attitude (surréaliste) par exemple) est susceptible de provoquer une image (surréaliste), inversement une image (surréaliste) a le pouvoir de faire naître, chez celui qui la contemple ou qui la crée, une attitude (surréaliste). Peut-être est-ce le comportement capricieux, assez féminin au demeurant, des artistes liés de près ou de loin à leur mouvement qui a empêché les surréalistes d'avoir une vue saine de ce problème et d'admettre cette évidence que les tableaux et les objets surréalistes ont constitué à eux seuls *la langue internationale* du surréalisme, une langue toujours bien vivante d'ailleurs? L'internationalisation de la peinture surréaliste, qui s'accomplit dans les années 30, a été un phénomène culturel important dans la mesure où, s'inscrivant en réaction contre une abstraction post-cubiste d'une part, un réalisme plus ou moins académique d'autre part, elle a favorisé l'essor des formes instinctives de l'imagination. Mais, de ce fait même, elle s'est souvent confondue avec un regain de l'art fantastique, entraînant une surestimation de l'importance de Dali dont la peinture correspondait *extérieurement* le mieux à cette libération des phantasmes.

La Suède offre un exemple idéal de ce bouleversement avec le groupe de Halmstad, composé presque exclusivement d'élèves de Fernand Léger lesquels, vers 1932, tournent le dos au schématisme cubistisant de leur maître en faveur d'une peinture fantastique déclarée. L'importance de cette option, nous nous en apercevons grâce à l'abondante iconographie de l'ouvrage de Ragnar von Holten, est en tous points comparable à celle de Toyen et de Styrsky en Tchécoslovaquie, sensiblement à la même époque. Comme Toyen et Styrsky, en effet, les meilleurs peintres du groupe, Erik Olson et Stellan Mörner, compensent d'instinct les complaisances académiques de Dali par la violence des formes irrationnelles ou, à l'autre extrême, par l'ambiguïté du décor quotidien. Evoquant à l'instant, en parallèle, la peinture surréaliste tchécoslovaque (aujourd'hui encore si vivace) et la peinture suédoise surréalisante, je pense ne pas trop m'avancer en affirmant que le surréalisme, en libérant la veine fantastique, a fécondé quelque chose de spécifique ici ou là, que des études comme celle-ci permettront un jour de mettre en lumière. Si l'expression n'était devenue péjorative à force d'évoquer des danses villageoises en costumes naphtalinés, j'irais jusqu'à dire que la peinture surréaliste apparaîtra peut-être un jour comme le véritable *art folklorique* de notre temps, j'entends: celui qui renoue avec les mythes les plus profondément enfouis dans l'âme d'un peuple particulier. A force d'individualité justement, car nous savons que les génies les plus orgueilleux sont les plus sûrs d'être entendus partout à condition de puiser au fonds commun des impétueux, des intraduisibles désirs. Aussi ne sommes-nous pas surpris ici devant les admirables dessins oniriques de Carl August Ehrensvärd, datés de 1795, comme un siècle plus tard devant ceux de Carl Fredrik Hill, d'éprouver l'impression du parfait naturel que procure toujours un art authentiquement populaire... Plus près de nous, si le sculpteur Eric Grate a su depuis 1925 maintenir une aussi féconde attitude créatrice, c'est pour avoir, à peu près seul sans doute dans ce domaine après Brancusi, préservé ce lien vital entre la sève populaire et les raffinements de l'expérimentation plastique moderne dont le surréalisme a montré, avec Arp et Miró notamment, qu'il était le fil d'Ariane du merveilleux. Mais à ces relations verticales en quelque sorte à travers les couches sédimentaires de la culture s'ajoutent des relations horizontales à travers l'espace. Comment expliquer la saisissante coïncidence par exemple des visions de Gunnar Löberg avec les débuts fracassants de Balthus et de Brauner, sinon par de communes frustrations et une identique révolte contre une société hypocrite? Une attention toute particulière est requise par le cas d'Endre Nemes, peintre hongrois vivant en Suède depuis 1940 et dont l'œuvre foisonnante en surprises offre en outre le rare mérite de jeter une passerelle inattendue entre la peinture métaphysique de Chirico et les images pulvérisées d'Oyvind Fahlström! Quelques isolés, de Folke Dahlberg à Sven-Erik Johansson, révèlent à leur tour des grâces point superficielles. Mais, on s'en doute, après le groupe de Halmstad, le second nœud important de l'ouvrage, c'est le groupe éphémère des Imaginistes dont la personnalité dominante, incarnation majeure du surréalisme pictural en Suède, demeure Max Walter Svanberg. Svanberg, dont l'exposition *Pentacle* au Musée des Arts décoratifs, il y a trois ans, affirma avec éclat les vertus magiques, lesquelles seraient mieux connues encore si Jean-Jacques Pauvert se décidait à publier enfin la monographie consacrée au peintre de Malmö qu'il annonce depuis huit ans! Car c'est non seulement l'histoire de la peinture surréaliste mais l'histoire du surréalisme tout court qui ne peut plus s'écrire si l'on oublie Max Walter Svanberg, le seul à n'en pas douter à avoir porté dans la peinture la bouleversante lumière de *L'Amour fou*.

José Pierre

Ragnar von Holten: *Surrealismen i Svensk Konst*, Sveriges Allmänna Konstförening, Publikation LXXVIII, Stockholm 1969.

KORAI. ARCHAIC GREEK MAIDENS PAR GISELA M. A. RICHTER

Le nom de Miss Richter est l'un des plus justement célèbres de l'archéologie contemporaine. Longtemps elle fut *Curator* au département des Antiquités grecques et romaines du Metropolitan Museum de New York; son action y a été marquée par des enrichissements considérables, dont témoignent des *Catalogues* qui restent des modèles du genre. Mais elle ne s'est pas contentée d'un rôle qui fut brillant et absorbant. Quarante ans durant, ses livres — très nombreux, et maintes fois réédités — ont puissamment contribué au progrès de l'histoire de l'art antique. Ceux qui concernent la sculpture grecque sont bien connus par les services qu'ils ont rendus et continuent de rendre. On attendait avec impatience le complément promis de son grand recueil *Kouroi* (1942, 1960): espoir aujourd'hui comblé par les *Korai*, ouvrage plus somptueux encore, et solide instrument de travail.

Les Corés (gardons le terme usuel en français), ce sont les sœurs des Couroi: elles, statues féminines vêtues, eux, statues viriles nues — types presque immuables pendant deux siècles d'archaïsme grec. — On trouve des Couroi un peu partout, mais surtout, et en grand nombre, dans les sanctuaires de divinités mâles, d'Apollon en particulier. Il arrive qu'ils y représentent en effet des Apollons: à Delphes les textes en énumèrent une bonne quarantaine, isolés ou faisant partie de groupes. Mais plus souvent ce sont les images « idéalisées » de jeunes serviteurs du dieu, ou d'hommes ayant fait honneur à la cité, d'athlètes vainqueurs par exemple. Il y en eut parfois, au même titre, dans les sanctuaires de divinités féminines; et parfois jusque sur des tombes. Le cas des Corés est différent. Il est extrêmement rare d'en voir dans des nécropoles ou chez des dieux; toutes ou presque ont été découvertes chez des déesses. Que représente alors une Coré? Une déesse précisément, a-t-on cru d'abord (à Athènes, Athéna; à Délos, Artémis). Mais vite on a compris que non (elles ne portent les attributs ni d'Artémis ni d'Athéna); il s'agit du cortège de la déesse, de son entourage familier: visiteuses, adoratrices, desservantes (mais non prêtresses), participantes aux cérémonies, aux défilés processionnels; leurs images fixées dans le marbre assurent désormais autour du temple un service permanent.

Il existe dans les musées, de Grèce surtout, quantité de grandes Corés-statues en marbre, et des centaines, des milliers sans doute, de petites Corés-statuettes en terre cuite et en bronze (celles-ci souvent porteuses de disques-miroirs). On ne pouvait rassembler en massif *Corpus* toutes les figures féminines archaïques connues à ce jour. Délibérément, Gisela Richter a préféré un *choix*, mais très ample quant aux statues; et très judicieux: elle a fort bien fait de s'y montrer un peu sévère.

Dès le début de l'Introduction, nous sommes avertis que *seul* le critère chronologique présidera au classement des Corés. Jamais en effet il ne sera question dans l'ouvrage de ce qui est propre aux « Ecoles » régionales — habitudes, goûts, tendances, esprit — jamais de la qualité des œuvres, de leurs originalités,

du « style » au sens où quelques-uns l'entendent encore. L'auteur a pris la peine, il y a dix ans, de s'en expliquer en français; il faut la citer intégralement: « Le style, on l'apprend tôt ou tard, est chose subjective. C'est pourquoi les détails anatomiques sont d'un si grand secours: ce sont des formes concrètes, ils ne sont point sujets à une interprétation personnelle, et pourtant, pris ensemble, ils constituent le style; c'est-à-dire qu'une combinaison de traits anciens donne l'impression d'un style ancien, et vice versa. De plus, nous savons que dans l'art grec archaïque l'évolution des formes conventionnelles vers des formes réalistes fut constante, progressive et générale. On peut la suivre pas à pas, presque décade par décade, dans tout le monde grec. »

Cet *uniform development in different localities* est assuré, redit aujourd'hui Miss Richter, et tout naturel: au VI^e^ siècle les sculpteurs ont travaillé côte à côte dans les cités les plus diverses et surtout dans les sanctuaires panhelléniques, d'où leurs innovations, mises en commun, pouvaient se répandre aussitôt (soit, mais il en fut de même aux siècles suivants, sans que cela nous autorise à confondre Polyclète avec Phidias — et enfin nous nous comprenons quand nous parlons de « style » scopasique, praxitélien ou lysippique). Le système sera donc fondé sur ce développement supposé partout identique, régulier, ininterrompu. L'évolution du rendu anatomique était facile à suivre chez les Couroi nus; avec les Corés il va falloir se contenter des têtes, des mains, des pieds, mais on fera appel aussi aux proportions, au traitement des draperies, des chevelures même (disons tout de suite qu'on trouvera dans le livre, à leur sujet, plus de remarques rapides que d'analyses poussées). Il faudra surtout chercher dans les traits du visage le plus possible d'analogies avec les Couroi — et là va s'introduire un premier élément d'appréciation presque aussi personnelle que le sentiment du « style ».

Autre élément plus « subjectif » encore. Une espèce de fil conducteur serait, selon l'auteur et d'autres, fourni par les concordances apparentes avec des séries abondamment connues, celles de la céramique protocorinthienne et corinthienne. En effet plusieurs vases y sont décorés de têtes moulées en relief. Admettons (et pourtant c'est *toujours* discutable) que ces têtes ressemblent vraiment à celles des Corés (et des Couroi); encore faudra-t-il que leurs supports, les vases, soient *bien* datés: ce n'est pas absolument le cas. Miss Richter adopte en gros la chronologie corinthienne telle que l'a bâtie Payne (*Necrocorinthia*, 1931), mais elle reconnaît loyalement que la tendance actuelle est d'en abaisser les dates.

De plus, nous allons voir tout le « matériel » s'organiser, s'ordonner, mais presque toujours en fonction de dates *déjà* proposées, acceptées, fixées même par des savants qui avaient tenu grand compte des groupements par « Ecoles »: du « style ». En particulier, l'auteur n'aurait pu composer ni son recueil ni sa chronologie si d'abord, dans sa magistrale publication: *Die Koren* (1939) Ernst Langlotz n'avait étudié une à une, de ce point de vue, toutes les Corés de l'Acropole, et à leur propos donné son avis sur bien d'autres statues féminines archaïques.

Leur découverte avait été « l'un des plus dramatiques événements de notre histoire archéologique », écrit Miss Richter, et elle ajoute: « en février 1886, quatorze des plus belles *korai* furent trouvées entassées dans une fosse au nord-ouest de l'Erechtheion ». Événement retentissant en effet: pourtant il ne prit personne au dépourvu. Puisqu'il est tant question de dates, précisons les plus importantes. Après une demi-douzaine de trouvailles fortuites faites à Athènes de 1821 à 1865 et demeurées incomprises, c'est en 1879 que les Corés étaient entrées dans l'histoire de l'art: nous ne pouvons, en France, oublier que l'année précédente, à Délos, dans un petit dépôt de l'Artémision, Homolle avait exhumé sept statues féminines archaïques, entre autres celle qu'avait dédiée vers le milieu du VII^e^ siècle av. J.-C. la naxienne Nikandré (n° 1 de Gisela Richter). Ce que c'était qu'une Coré, on l'apprit sans retard. Et dès lors se succédèrent et se multiplièrent prospections méthodiques et publications de mieux en mieux informées. En 1881 on put tirer enfin de l'oubli une Coré (d'ailleurs « archaïsante ») qui avait été trouvée à Rome, sur l'Aventin, 160 ans plus tôt. En 1882

cependant, profondément de celle d'Amalia Mezzetti. En effet, celle-ci s'est attachée avant tout à une étude stylistique des deux Dossi: le sous-titre de la monographie de F. Gibbons montre bien qu'il a, de plus, essayé de situer les deux peintres dans le cadre culturel et social de la Ferrare du XVI^e siècle dont il rappelle l'éclat, l'importance et le charme dans le premier chapitre de son livre, évoquant la personnalité du Duc et sa Cour, ses « Villas », toutes disparues aujourd'hui, mais si vantées alors, les « Delizie estense » aux merveilleux jardins, rappelant le goût de la Cour pour le théâtre et la poésie. La longue tradition de mécénat des Este qui patronnèrent jadis Pisanello, Piero della Francesca, Roger van der Weyden, fut reprise brillamment par Alfonso d'Este, dès qu'il fut libéré des soucis de la guerre. Le symbole en est le célèbre « Camerino » que le Duc fit orner des chefs-d'œuvre de Bellini, Titien et Dosso (la *Bacchanale* de la National Gallery de Londres ou celle du Castel Sant'Angelo de Rome?). Dans cette cour raffinée, Vasari nous dit que Dosso était l'artiste favori d'Alfonso et Battista celui du Duc Ercole II.

L'Arioste parle avec éloges des « Dossi », fait prouvé par l'édition de ses œuvres de 1532; cependant Gibbons note justement que le parallèle sans cesse établi entre le poète et les deux artistes doit être plus nuancé qu'on ne l'a fait jusqu'ici: bien peu de tableaux des Dossi semblent, en effet, directement inspirés de l'œuvre d'Arioste, même si le sentiment magique et merveilleux de ses vers semble revivre dans leurs peintures. Gibbons cite seulement parmi les tableaux découlant directement de l'Arioste, *La lutte d'Orlando et de Rodomonte*, auquel il ajoute la *Melissa* (de la galerie Borghese). Dans la décoration du *Palais Torfanini* à Bologne, Nicolò dell' Abate semble avoir été le premier grand illustrateur de l'Arioste: ébloui, mais fidèle, au point que ses descriptions si précises des costumes rappellent par leur minutie précieuse celles du poète.

L'intérêt que prend Gibbons, par opposition à Amalia Mezzetti, aux sources d'inspiration des Dossi est encore prouvée par le fait que dans son catalogue il rappelle en détail, pour chaque œuvre, les diverses interprétations qu'on en a présentées (brièvement résumées, au contraire par Mezzetti dans le sien) et consacre, par surcroît, un chapitre entier (chapitre III) à l'iconographie. Ce soin, à vrai dire, paraît essentiel à la compréhension de ces œuvres savantes dont Gibbons analyse très bien le « maniérisme » par rapport au maniérisme plus intellectuel d'autres artistes italiens de la même époque: « Vénitien par sa formation et son instinct, impressionniste, célèbre pour ses paysages, brillant coloriste et dessinateur moyen, Dosso a un style iconographique qui se rattache, comme son style très visuel, d'ailleurs, à l'approche allégorique très largement conçue de son maître Giorgione » (p. 112). Comme elles sont énigmatiques ces peintures de Castle Ashby (Collection du duc de Northampton), où Gibbons propose de voir *Pan et Echo*, la *Pseudo Callisto* ou *Pandore* de la Galerie Borghèse où il propose de reconnaître la *Transformation de Syrinx*! Réunir ces deux tableaux sous le patronage de la Musique qui inspira encore à Dossi l'étonnant *Tubalcain* de la Fondation Horne à Florence, paraît, en effet, une des directions les plus ingénieuses; cependant, il me semble plus difficile de suivre Gibbons quand il voit dans la mystérieuse *Allégorie* des Offices une peinture de cour liée au mythe d'*Hercule* et dédiée au jeune Duc *Ercole II*, encore qu'il soit très séduisant, dans les deux personnages au fond du tableau, de reconnaître la figure de paysan jovial de Dosso et celle de son frère, « à la barbe rare ». L'interprétation de la *Sainte Famille avec l'Enfant Christ tenant le coq* de Hampton Court semble éclairée par contre d'être replacée par Gibbons dans le contexte religieux et familial de la cour d'Este; mais si les fleurs de lis de la robe de la Vierge et le coq sont bien autant d'allusions à Renée de France, Duchesse de Ferrare, le tableau, situé vers 1530 par Mezzetti, est reculé au moins jusqu'en 1534 par Gibbons. Quant au chat, si admirablement évoqué par l'artiste au premier plan de la *Sainte Famille aux Donateurs* de Philadelphie, que n'a-t-il suscité des commentaires? Il serait injuste de suggérer que l'intérêt pour l'iconographie supplée, chez Gibbons, à une étude chronologique ou stylistique qui apparaît également dans plusieurs chapitres de son livre, celui dédié aux fresques de Trente et à la *Villa Imperiale* à Pesaro (chapitre III) ou au profil des deux Dossi (chapitre V), ainsi que dans les notices du catalogue. La chronologie de Gibbons et sa distinction entre les deux frères, diffèrent souvent très sensiblement, de celles proposées par Mezzetti, en particulier en ce qui concerne le problème des œuvres de jeunesse, mais aussi de la datation de quelques tableaux majeurs comme le *Tubalcain*, la *Pseudo-Syrinx* de Northampton, le *Saint Sébastien* de la Brera ou importants comme les *rhomboïdes* de Modène. Quant au voyage à Rome, si celui de Battista est attesté par des documents en 1520 (encore que Gibbons remette en question pour cet artiste « provincial » la participation à la *Madone de Foligno* de Raphaël), celui de Dosso me semble prouvé par son évolution stylistique.

On ne peut donc entrer ici dans une discussion précise de tous ces problèmes, ni dans celui de la collaboration des deux artistes, d'autant plus que d'importantes études en cours n'ont pas encore vu le jour comme celle de Smyth sur les fesques de la *Villa Imperiale* à Pesaro ou celle d'Amalia Mezzetti sur Girolamo da Carpi. A propos des fresques de l'*Imperiale* la suggestion séduisante d'une participation de Nicolò dell'Abate, si imprégné en effet, à ses débuts, de l'art de Dosso, n'a malheureusement reçu jusqu'ici la confirmation d'aucun document ni d'aucune source ancienne... C'est à tort, je crois, que Gibbons lui attribue le beau *Portrait d'homme* de la collection Kress à Washington que Zeri donne plus justement, me semble-t-il, au Tintoret jeune... Notons aussi, à propos des *Allégories* du Camerino la comparaison erronée proposée par Gibbons avec le cycle de l'*Enéide* de Nicolò à Scandiano puisque ce cycle nous est parvenu amputé de deux scènes. Le catalogue des œuvres des Dossi dressé par Gibbons est plus important que celui d'A. Mezzetti, dont il diffère souvent. Notons au passage que le *Portrait de femme à l'hermine* (Chantilly), n° 12, fig. 79 (qui manque chez Mezzetti) paraît plutôt être un tableau ruiné qu'une copie. Le portrait d'homme dit *Portrait de César Borgia* du Louvre, attribué justement à Dossi par Longhi (1956, p. 190), Mezzetti (1965, p. 106) et Gibbons (n° 51 fig. 80) ne peut, je crois, provenir de la collection Mazarin car les descriptions données par les deux inventaires ne concordent pas avec le tableau du Louvre dont on ignore l'exacte origine (enregistré comme « ancienne collection » dans les inventaires du Louvre). L'*Ariane* (?) (n° 99 p. 227), probablement de Battista, d'une collection privée anglaise (qui manque chez Mezzetti) est certainement un fragment comme le suggérait le catalogue de Birmingham. Le *Saint Jérôme* du Louvre que Mezzetti a donné à Battista en le rapprochant d'un paiement pour un *Saint Jérôme* en 1546 et 1548 (1965, n° 136) est attribué par Gibbons (n° 172, fig. 214) à Jacopo Bertucci, ancien collaborateur de Dosso et plus tard chef de la « maniera » à Faenza (cf. aussi son article d'*Art Bulletin*, 1968 pp. 360-361), par comparaison avec un *Saint Jérôme* dans une collection privée de Munich (Bodmer, *Melozzo da Forlì*, 1938, n° 3); cela recule de près de vingt ans la date du tableau, ce qui paraît beaucoup. Parmi les œuvres rejetées, l'exclusion du *Portrait d'une jeune noble* (Ashby St-Ledgers, Lord Wimbourne) (n° 137, fig. 192), à la suite de Mezzetti (1965, p. 94), s'impose évidemment, mais pas celle de l'*Annonciation* de Gualdo (collection Mazza, n° 158, fig. 201) que Mezzetti attribue à Battista, ni celle de la *Visitation* de Lendinara, San Biagio (n° 159). Enfin le *portrait d'homme* de Michita, Kansas (n° 180) attribué à Dosso par Longhi et Mezzetti, ne paraît pas devoir être exclu de son catalogue, ni, complètement, le *Tournoi* de la Pinacothèque de Ferrare (n° 150, fig. 190), toujours sous le nom de Dosso dans le récent Guide de Riccuomini (1969). Depuis la publication de l'ouvrage de Gibbons, plusieurs tableaux sont apparus sous le nom des Dossi, citons seulement l'*Adoration des Mages* de la Galerie Nationale de Parme, exposée par A. Ghidiglia Quintavalle dans ses *Tesori nascosti delle Gallerie di Parma* (1965, n° 36, fig. 21) comme Battista.

Amalia Mezzetti n'avait pas étudié le problème, d'ailleurs si difficile, de Dosso dessinateur. Gibbons ne fait malheureusement que l'aborder, enregistrant un certain nombre de feuilles déjà connues et discutées ou publiées depuis, comme l'*Enlèvement de Ganymède* d'Edimbourg (par Keith Andrew). Au chapitre des distinctions entre Dosso et Nicolò dell'Abate, Gibbons aurait pu ajouter le charmant dessin de la collection Tobias Christ à Bâle qui fut publié par O. Wesher, en 1937, comme Dosso et que Tietze, en 1945, a rendu à Niccolò.

Un utile survol critique de la bibliographie, une bibliographie très complète, une liste des œuvres perdues, des index, rendent la consultation de l'ouvrage de Gibbons très aisée. L'absence de planches en couleurs, particulièrement regrettable pour des coloristes comme les Dossi, vaut-elle mieux que l'inexactitude des ouvrages plus richement illustrés?

Sylvie Béguin

F. Gibbons: *Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara*, Princeton, New-Jersey.

THOMAS CHIPPENDALE PAR ANTHONY COLERIDGE

Thomas Chippendale est encore aujourd'hui pour beaucoup le symbole de ce mobilier anglais du milieu du XVIII^e siècle où l'influence du rocaille français voisine avec des formes et des décors chinois, gothiques, voire classiques. Au point que l'on parle d'un « style Chippendale », que l'on voit dans l'homme l'inventeur et peut être l'unique promoteur de ces deux décades — 1745-1765 — qui ont sans doute été parmi les plus fertiles dans le domaine de l'ameublement en Angleterre. Plusieurs raisons à cela. Avant tout, la parution en 1754 du fameux *Director*, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* signé de Thomas Chippendale. S'il circulait déjà plusieurs recueils dus à des architectes et des gravures d'ornements, pour la première fois un ouvrage donnait une place essentielle au mobilier et en proposait une gamme étendue de modèles. Chippendale était également ébéniste, à la tête d'importants ateliers dans le quartier de St Martin's Lane au nord de la cité de Westminster où étaient établies la plupart des fabriques de meubles. Il est alors tentant de lui attribuer la fabrication de la plupart des œuvres inspirées du *Director*, d'autant plus aisément que les signatures et marques y sont rares, n'étant pas imposées comme en France par un règlement corporatif. De plus, réédité à deux reprises et augmenté en 1762 de cent cinquante nouveaux dessins, le *Director* était certainement connu dans les ateliers des ébénistes qui pouvaient librement s'en inspirer ou en reproduire fidèlement les modèles. Dans ce sens, le terme *Chippendale* attribué à l'ensemble des meubles se référant au *Director* est légitime sans pourtant lui en donner la responsabilité exclusive. Le XIX^e siècle avec ses retours successifs aux sources n'est enfin pas étranger à la dimension donnée à Chippendale; c'est en effet dans les planches du *Director* qu'il redécouvre le visage du Rococo et le pastiche.

L'important ouvrage d'Anthony Coleridge vient aujourd'hui, à la suite de ses articles parus dans Apollo et le Connoisseur et des recherches d'Oliver Brackett, de Ralph Edwards, de Ward-Jackson, de John et Helena Hayward, pour ne citer que les plus marquantes, situer la place exacte de l'œuvre de Thomas Chippendale et de ses contemporains dans le style rococo anglais. Expert en ameublement chez Christie, Manson & Woods à Londres, Mr Coleridge apporte à l'appui d'un texte rigoureux, sans complaisance, une masse de documents — lettres provenant des archives de certaines grandes demeures et familles, comptes, inventaires... — pour la plupart inédits, dont certains sont ici publiés

en appendice. Peter Thornton, directeur de la collection mobilier chez Faber and Faber, souligne à juste titre leur importance alliée au flair de l'auteur qui lui ont permis d'identifier le mobilier lui-même et de nous restituer la mémoire et l'œuvre d'ébénistes essentiels à cette époque et longtemps méconnus. Le livre comporte quatre chapitres. Le premier est consacré aux carrières et œuvres des plus célèbres rivaux de Chippendale: William Vile et John Cobb, fournisseurs attitrés de la Couronne et voisins de Chippendale à St Martin's Lane, le Français émigré Pierre Langlois, John Channon et William Hallett. Le deuxième s'attache aux dessinateurs, interprètes anglais du style rocaille français et dont s'inspirent les *cabinets makers*: John Vardy, Matthias Lock qui travaille comme sculpteur pour Chippendale, Thomas Johnson dont le recueil de gravures *Douze Girandoles* apporte une vision originale du rococo; il fut suivi de publications mensuelles en 1756-57 et en 1761 des *Cent Cinquante Nouveaux Dessins*, projets d'appliques, de miroirs, consoles, cheminées, torchères et plafonds; certaines feuilles furent réimprimées au XIX^e^ siècle sous le nom de Thomas Chippendale, créant une confusion qui grandissait l'un au détriment de l'autre. A ces noms s'ajoutent ceux d'Ince et Mayhew, auteurs de l'*Universal System of Household Furniture* publié vers 1762, concurrents de Chippendale et Johnson, enfin ceux de William et John Linnell qui tout en subissant l'influence de Meissonier et de Cuvilliès amorcent un retour au style classique qui devait s'imposer dès 1762 avec Robert Adam. Le troisième chapitre, le plus important pour ceux qu'intéresse surtout Thomas Chippendale, retrace aussi précisément que le permettent les archives, sa vie, l'histoire du *Director*, son œuvre enfin à travers les commandes de ses clients. Le but d'Anthony Coleridge est avant tout de rendre à chacun ce qui lui revient: remettre ainsi à sa place l'intervention de Lock et Copland dans les planches du *Director* que certains historiens leur attribuaient au lieu de Chippendale, cerner l'influence des courants rococo, chinois, gothique, néo-classique dans les dessins et l'œuvre de Chippendale, enfin dans le dernier chapitre, déceler son influence sur les ébénistes de son époque: Benjamin Goodison, Grendey, Seddon, etc...

On peut regretter qu'un livre d'une telle qualité, d'un tel apport pour l'histoire du mobilier anglais du XVIII^e^ siècle n'ait pas les illustrations qu'il mériterait. Si le choix des meubles reproduits est excellent, illustrant efficacement le texte et permettant de connaître surtout ceux qui se trouvent chez des particuliers, la qualité des photographies est modeste. On s'imagine feuilleter un livre déjà ancien et c'est dommage. Y. Brunhammer

Anthony Coleridge: Thomas Chippendale. The work of Thomas Chippendale and his Contemporaries in the Rococo Taste. *Londres, Faber & Faber.*

TAPISSERIES DU MUSÉE DE BOSTON PAR ADOLPH S. CAVALLO

Les historiens et les amateurs de tapisseries se réjouiront de la parution du livre de Mr. Adolph S. Cavallo: *Tapestries of Europe and of colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston.* On ne connaît en effet pas assez en France la richesse en tapisseries des musées américains. Dès le début du siècle, les grands collectionneurs d'outre-Atlantique, tels que Foulke, Pierpont Morgan, Hearst, Kress... ont fait acheter en Europe de superbes tentures dont on retrouve aujourd'hui bon nombre dans les salles d'exposition du Metropolitan Museum et des Cloisters à New York, du Museum of Art de Philadelphie, du De Young Memorial Museum à Los Angeles, du Museum of Art à Cleveland, du Museum of Fine Arts de Boston et d'autres.

La collection du Musée de Boston a cela de particulier qu'une partie des œuvres qui la composent a été exécutée en Europe tandis que toute une autre série de pièces proviennent du Pérou à l'époque coloniale. Elle présente des tapisseries d'époques et d'ateliers variés, souvent de premier ordre et offre ainsi une vue d'ensemble de l'histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle. Dès 1642, la colonie du Massachusetts a favorisé l'apprentissage de la technique des textiles et, à partir de cette date, les industries du tissage, de la teinture et de l'impression ont pris une place importante parmi les industries de l'Etat. Quant au Museum of Fine Arts de Boston fondé en 1870, l'un des objectifs constants de ses administrateurs a été le dessin et ses applications industrielles. Les premières tapisseries qui ont fait l'objet de donations proviennent le plus souvent d'ateliers franco-flamands du Moyen Age. Par la suite, grâce à une politique d'achats suivie, la collection s'est complétée; elle comprend aussi bien des œuvres françaises et flamandes que d'autres tissées en Allemagne, en Angleterre ou encore en Suisse. Il faut insister sur le rôle joué par le Docteur Denman Waldo Ross qui, vers 1900, fit don au musée de son incomparable collection de tapisseries péruviennes de la période coloniale. A la fin de 1967, la collection comporte environ une centaine de tapisseries européennes et péruviennes. Parmi les pièces les plus importantes datant de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle, citons « Le Martyre de Saint Paul » (vers 1460) commandé par Guillaume de Hollande pour la cathédrale de Beauvais et dont le reste de la tenture est encore conservé pour la plupart dans cette cathédrale; huit fragments (1480-85) aux armes du cardinal Ferry de Clugny faisant partie d'une « Histoire de Pénélope »: un grand fragment (daté entre 1488 et 1515) aux armes et aux devises de Louise de Savoie et de Charles d'Angoulême; deux fragments d'une « Tenture de l'Eucharistie » du premier tiers du XVI^e^ siècle (le Musée des Gobelins conserve deux autres fragments de la même tenture); une belle tapisserie mille fleurs avec des figures orientales empruntées à une gravure de Dürer; une très grande tapisserie « Le Christ devant Pilate et Hérode » (Flandres, fin XV^e^ siècle) que l'on peut rapprocher des Panneaux de la « Passion » appartenant à la cathédrale d'Angers, et enfin la magnifique tapisserie du « Credo » qui, vraisemblablement, a été tissée à Bruxelles à la fin du XV^e^ siècle. Pour le XVIII^e^ siècle, il faut signaler une tapisserie importante de la série « La Noble Pastorale » de Boucher, « Le Déjeuner », aux armes du roi de France, provenant de la collection du Comte Boni de Castellane.

Le livre de Mr. Cavallo, actuel conservateur du département des Textiles du Musée, se présente sous la forme d'un emboîtage cartonné comprenant un volume de texte et un autre volume de planches; l'aspect est agréable et soigné et le maniement de volumes est facile. Les reproductions photographiques en noir et blanc et en couleurs sont fort satisfaisantes; il existe de nombreuses photos de détails, précieuses pour un examen plus approfondi des grandes pièces, ainsi que des planches de photos des marques d'ateliers et des détails en couleur des armoiries portées sur les tapisseries. Le volume de texte représente « une somme » d'érudition. Après l'introduction qui retrace l'histoire de la collection et certaines considérations sur la technique de la tapisserie, l'auteur donne le catalogue exhaustif des 66 pièces qu'il a sélectionnées pour une étude intensive. Celui-ci est un modèle du genre; établi avec une rigoureuse méthode, il fournit le maximum de renseignements sur la pièce étudiée et sa bibliographie complète. Il faut tout spécialement féliciter Mr. Cavallo pour la rubrique: place et date de la manufacture, qui donne l'occasion à l'auteur d'exposer les opinions des différents historiens sur l'origine souvent imprécise d'un tissage. La discussion est toujours riche d'enseignement.

Madeleine Jarry.

Adolph S. Cavallo: *Tapestries of Europe and of colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, édité par le Museum of Fine Arts, Boston, 1968. Distribué par la New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut. 2 volumes, 35 dollars.

ARCHITECTURE CONTEMPORAINE PAR UDO KULTERMANN

Le dernier ouvrage paru dans la collection « l'Art dans le monde » des Editions Albin Michel est consacré à l'architecture contemporaine. Il s'agit de la traduction française d'un livre d'Udo Kultermann publié en 1967 par la Holle Verlag de Baden-Baden. L'ouvrage, dont le caractère encyclopédique est très souligné, est une mise au point sur l'histoire de l'architecture moderne depuis une centaine d'années à travers le monde. Sans rien apporter de très neuf, il a pour mérite de rajeunir la déjà ancienne « Storia dell'architettura moderna » de Bruno Zevi et de la compléter sous certains aspects par une connaissance vraiment exhaustive des mouvements d'architecture moderne dans les pays les plus divers. Une bibliographie considérable est annexée au volume. Orientée vers des ouvrages allemands, elle peut se trouver très précieuse dans certains domaines comme celui de l'Allemagne des années 20. Enfin, l'illustration renouvelle des documents maintes fois reproduits et qui tendaient à « stériliser » la connaissance de l'architecture contemporaine.

Toutefois, cet ouvrage, précis et commode, appelle quelques réserves: il rend assez mal compte (chapitre VI) de l'architecture depuis la seconde guerre aussi bien dans ses grandes lignes que dans ses détails — ce n'est pas les quelques lignes consacrées à l'Afrique ou à la Grèce qui justifieront l'évolution propre à un continent ou à un pays, surtout dans la perspective individualiste (personnalités d'architectes) choisie par Udo Kultermann. La bibliographie jointe pour ces questions est d'ailleurs sommaire. D'autre part, il est à craindre qu'un ouvrage de vulgarisation aussi dense n'atteigne pas son but: considérons plutôt cette nouvelle publication comme un manuel et, dans cette perspective, félicitons-nous de son existence. François Loyer

Udo Kultermann: *Architecture contemporaine.* 317 pages, 40 planches en couleur hors texte et 54 planches en noir et blanc. Editions Albin Michel, Paris. Traduction française par André Vandevoorde.

RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE - ANNÉE 1967

Depuis 1911, cette publication éditée aujourd'hui par le C.N.R.S., constitue pour les historiens d'art, les chercheurs, les étudiants, un instrument de travail qui n'a pas son équivalent dans le domaine bibliographique et qui n'a cessé de se perfectionner. Pour chaque époque, les articles recensés sont groupés par sujet — architecture, peinture, sculpture, arts mineurs — et par pays à l'intérieur de ces différentes sections. Le nombre croissant des périodiques dépouillés, les brèves indications données sur le contenu de chaque article, les renvois et recoupements d'une notice à l'autre permettent de repérer aisément toutes les études récentes concernant directement ou indirectement une question donnée. Sous l'égide du Comité International d'Histoire de l'Art, le Comité Français, que préside Louis Hautecœur, s'est appliqué depuis quelques années à accélérer la parution du Répertoire. Cet effort porte ses fruits avec l'édition de ce troisième volume de la Nouvelle Série (le 71^e^ depuis l'origine de l'entreprise). L'année 1968 est sous presses: il n'est pas nécessaire de souligner la somme de travail que représente pour les responsables de la rédaction, — M^lle^ Cl. Lauriol, et M^mes^ J.L. Herr et B. J. Sainte Fare Garnot — la mise au point, en moins d'un an, d'une recension aussi complète, aussi attentive. Et cela d'autant plus qu'aux index par noms d'artistes et par auteurs s'ajoutera cette fois-ci un index topographique qui constitue évidemment un très utile complément dans un ouvrage de ce genre.

Répertoire d'art et d'archéologie. Nouvelle Série, Tome III. Année 1967. Publié sous la direction du Comité Français d'Histoire de l'Art: Editions du C.N.R.S.

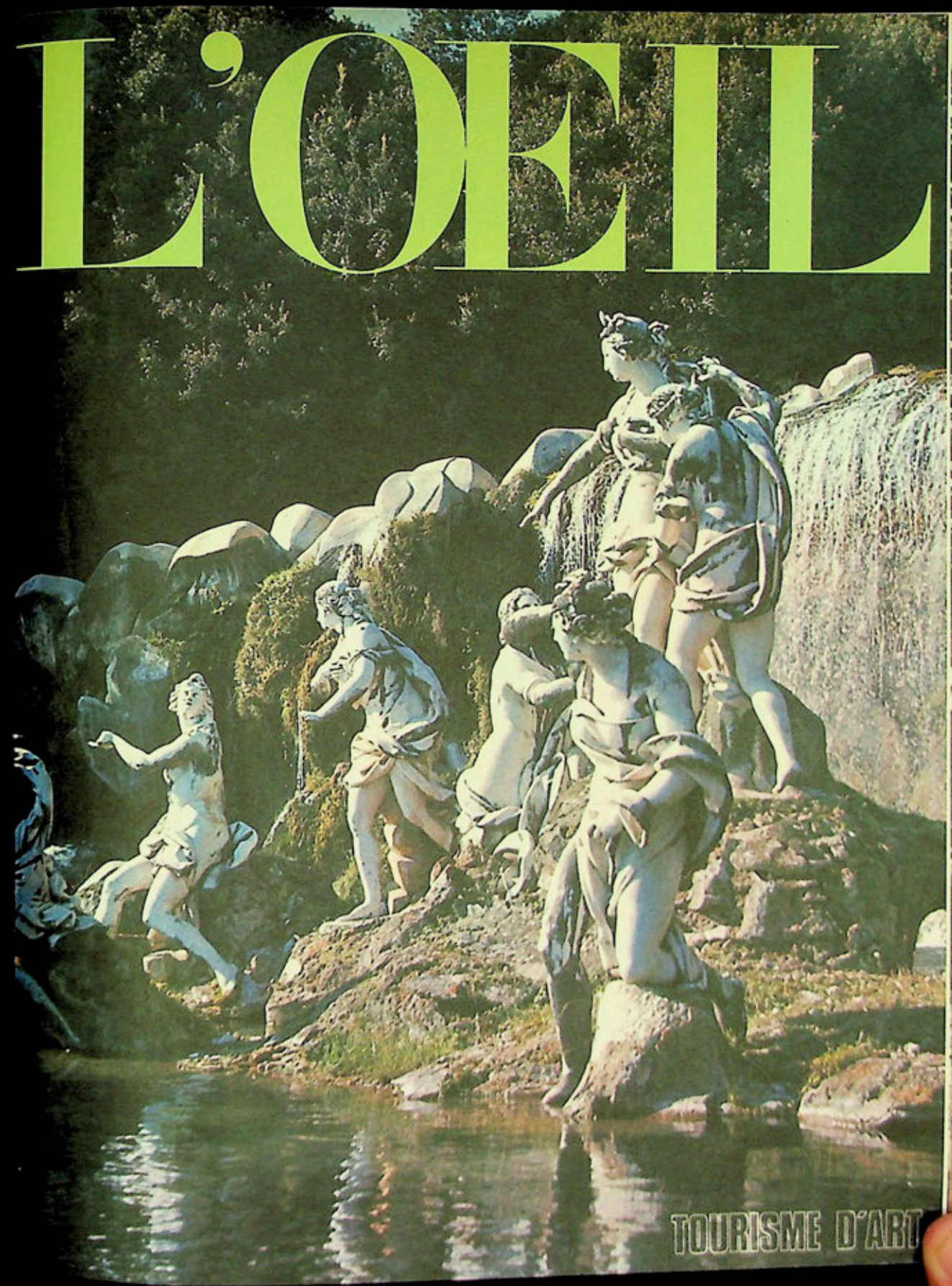
le raffinement de

JANSEN

antiquités décoration
PARIS 9 rue Royale 8e
NEW YORK
SAO PAOLO

valentine
olivetti

L'ŒIL



TOURISME D'ART

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

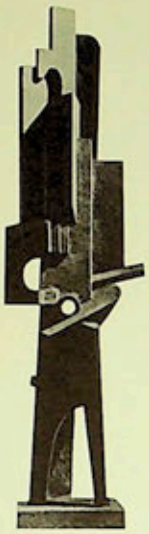
Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit®-horizon

SAINT-GOBAIN

Centre d'Information Saint-Gobain
62, Bd Victor Hugo - 92 - Neuilly-s/-Seine
tél. 722.03.07 + 08



100 ans
d'art moderne...
le temps
d'un bilan
est venu

L'ART ET LE MONDE MODERNE

P. KLEE : Senecio (1922), Kunstmuseum, Bâle. phot. L. Joubert.

J. LIPCHITZ : "Homme et guitare" (1915), Guggenheim Museum N.Y. phot. du Musée.

O. MOURGUE : Chaise longue "Djinn" (1963), Édit. Airborne. phot. Larousse.

R. NEUTRA : "Moore House" (1952), phot. J. Shulmann.

2 volumes, sous la direction de René HUYGHE, de l'Académie française, Prix Erasme, et de Jean RUDEL.

la première histoire complète et internationale de l'art moderne : de 1880 à nos jours, toutes les formes d'art, tous les pays, toutes les tendances ; de l'initiation à l'érudition, une explication claire, objective, nouvelle.

à tous ceux qui «voudraient comprendre», L'ART ET LE MONDE MODERNE répond enfin.

le premier volume (1880-1920), vient de paraître.

Deux luxueux volumes reliés (23 x 30 cm), sous jaquette en couleurs, 784 pages, 2 500 illustrations dont plus de la moitié en couleurs, très important index.

larges facilités de paiement CHEZ LES BONS LIBRAIRES

PROFITEZ DU PRIX DE FAVEUR DE SOUSCRIPTION

collection in quarto **LAROUSSE**

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — AVRIL 1970 — N° 184

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Gérard Civet: pages 2 à 6, 10, 11 et 15 – Marcel Gautherot: pages 12-13, 14 et 15 – Musée du Louvre, Service des Expositions: pages 16, 19, 20 et 23 à 25 – Studio Piccardy: page 20 – Georges Viollon: pages 26 et 29 – Olof Wallgren: pages 30 et 33 à 37 – Boudot-Lamotte: pages 38 à 43 – Foto-Manso: pages 44 et 47 à 51 – Mas: page 48 – Routhier: page 52 – Charles Huby: page 53 – Kuming Wrigh-Watson Ass., Ltd.: page 54 – Paul Cadé: page 54 – Sydney W. Newbery: pages 58 et 60 – P. Bijtebier: page 62 – Giorgio Soavi: pages 65 à 67

Photographies en couleurs
Georges Viollon: page de couverture, pages 27 et 28 – Gérard Civet: page 7 – Marcel Gautherot: page 8 – Olof Wallgren: pages 31 et 32 – Mas: 45 et 46

Notre couverture
Détail de la Fontaine d'Actéon dans le parc de Caserte

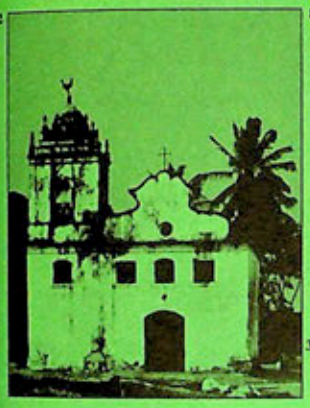
Notre prochain numéro
Le Metropolitan Museum de New York célèbre son centenaire – A Malte, l'exposition du Conseil de l'Europe – A Rouen, Jean Restout et L'Œil du Décorateur.

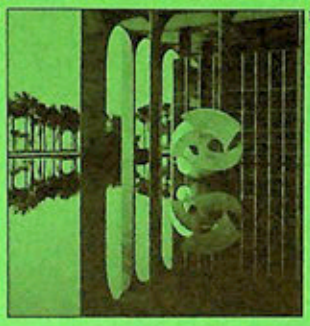
Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

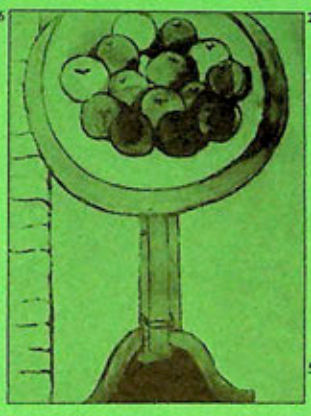
Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

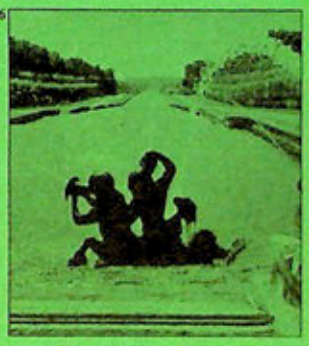
Sommaire

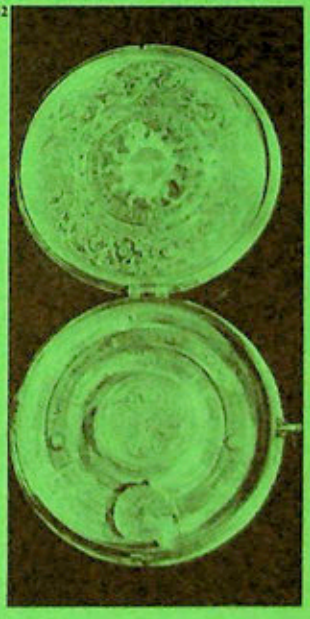
2 Pompéi au Brésil, par Michel Parent
8 Les progrès de Brasília, par François Loyer
16 Matisse-en-France, par John Russell
26 Les fontaines de Caserte, par M. G. de La Coste-Messelière
30 Surrealism? un entretien avec José Pierre et Ragnar von Holten
38 Une ville romaine, par Gilbert Picard
44 L'Académie de San Fernando, par Alfonso E. Perez Sanchez
52 La C.I.N.O.A. à Amsterdam
65 Giorgio Soavi: Protagonisti











POMPEI AU BRESIL

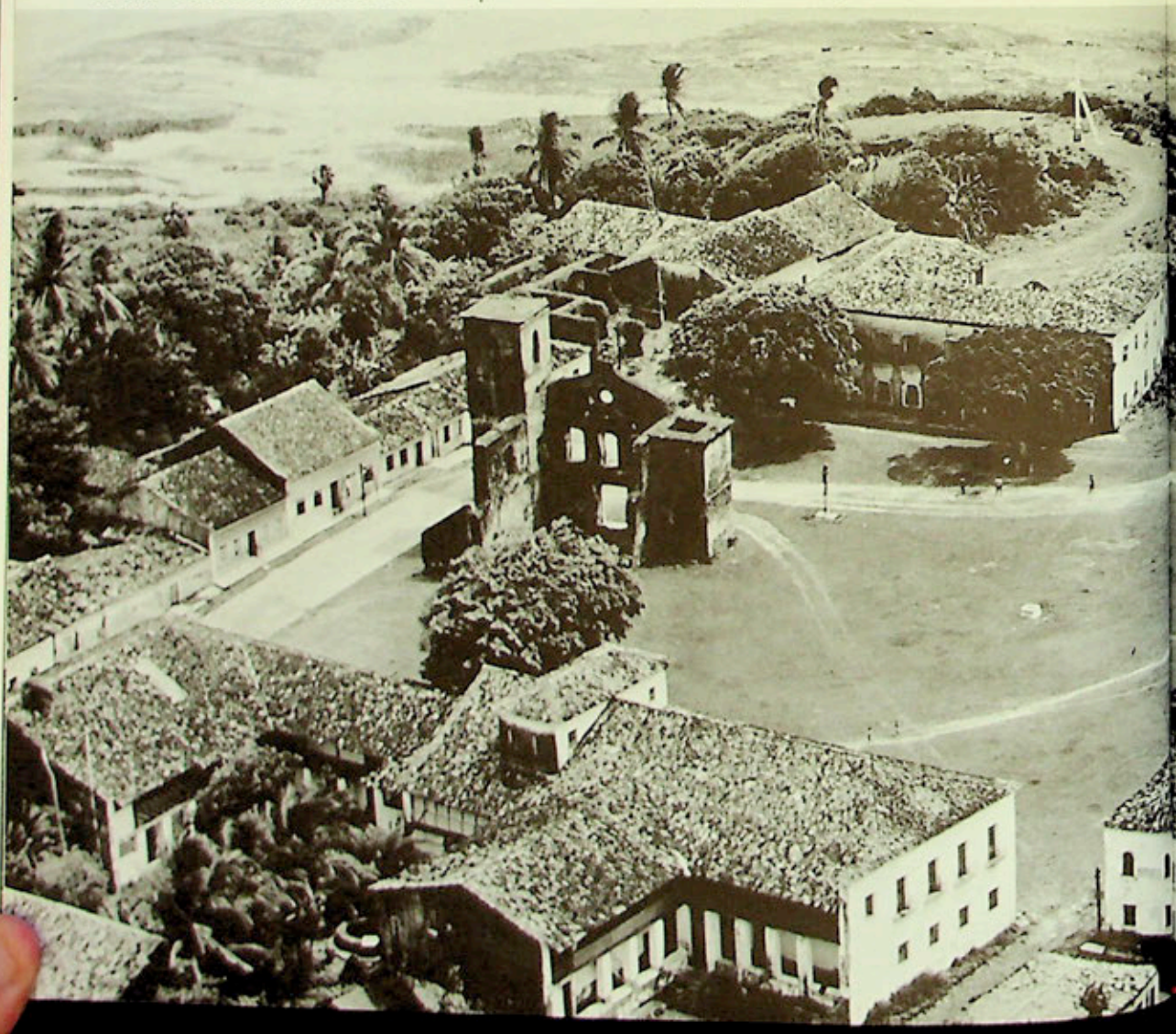
PAR MICHEL PARENT

Reportage photographique Gérard Civet

Si vous avez les moyens de pratiquer le grand tourisme, allez voir Alcantara, cette ville construite au XVII[e] siècle et abandonnée cent ans plus tard

En cette année qui commémore saint Louis roi de France, il n'est pas déplacé d'orienter notre regard vers les villes qui lui furent dédiées, et parmi elles, sans doute la plus méconnue: São-Luis, au Brésil. C'est en effet une importante étape de l'art latino-américain que cette capitale de l'Etat de Maranhão, sur la côte nord du continent, postée sur son île entre le delta de l'Amazone et Belem proches des Guyanes à l'Ouest, et à l'Est, le trop célèbre « quadrilatère de la sécheresse » dont les métropoles maritimes, Recife et Salvador de Bahia, font culminer côte à côte des sommets de la richesse artistique et de la misère humaine.

São-Luis, dont l'île avait été découverte en 1535, fut baptisée, en 1612, en l'honneur tout à la fois de Louis XIII et de son Saint patron et ancêtre, par les Français qui venaient de fonder la cité. Il ne s'agissait pas d'une entreprise de hasard, mais de la phase initiale d'un grand projet qui avorta: la création d'une « France équinoxale » à laquelle s'attachèrent Yves d'Evreux et La Ravardière. Ceux-ci réussirent à gagner à leur cause l'esprit de coopération des Indiens locaux, les Tupinandas. Mais les canons portugais vinrent rapidement mettre fin à cette idylle exotique et à la présence des Français à São-Luis, comme à celle des Hollandais à Recife. Pourtant le voyageur, peut-être influencé par la connaissance de l'événement, semble trouver un air familier de ville provinciale de l'Ouest de la France à cette métropole tropicale, comme un certain rapport d'esprit avec Rochefort ou Bayonne... La ville est aussi très marquée par son ère de prospérité de la seconde moitié du XVIII[e] siècle: ce fut alors l'un des premiers ports d'exportation du coton brésilien. Et il en résulte ce caractère portugais particulier: l'usage de l'azulejo en revêtement de façade. Mais malgré l'originalité que ce décor confère à São-Luis, malgré ses cinq églises baroques, et l'opulence dont témoignent maints vieux hôtels organisés autour de leurs patio, l'intérêt de la capitale du Maranhão est supplanté par celui de l'un de ses satellites: une ville née au moment de la prospérité de São-Luis, mais presque aussitôt abandonnée, Alcantara, la « cité morte ». Santo-Antonio de Alcantara justifie par son destin le nom de « Pompei du Brésil » bien qu'il ne s'agisse ni d'un témoin lointain d'une civilisation disparue, ni d'une cité abolie par quelque

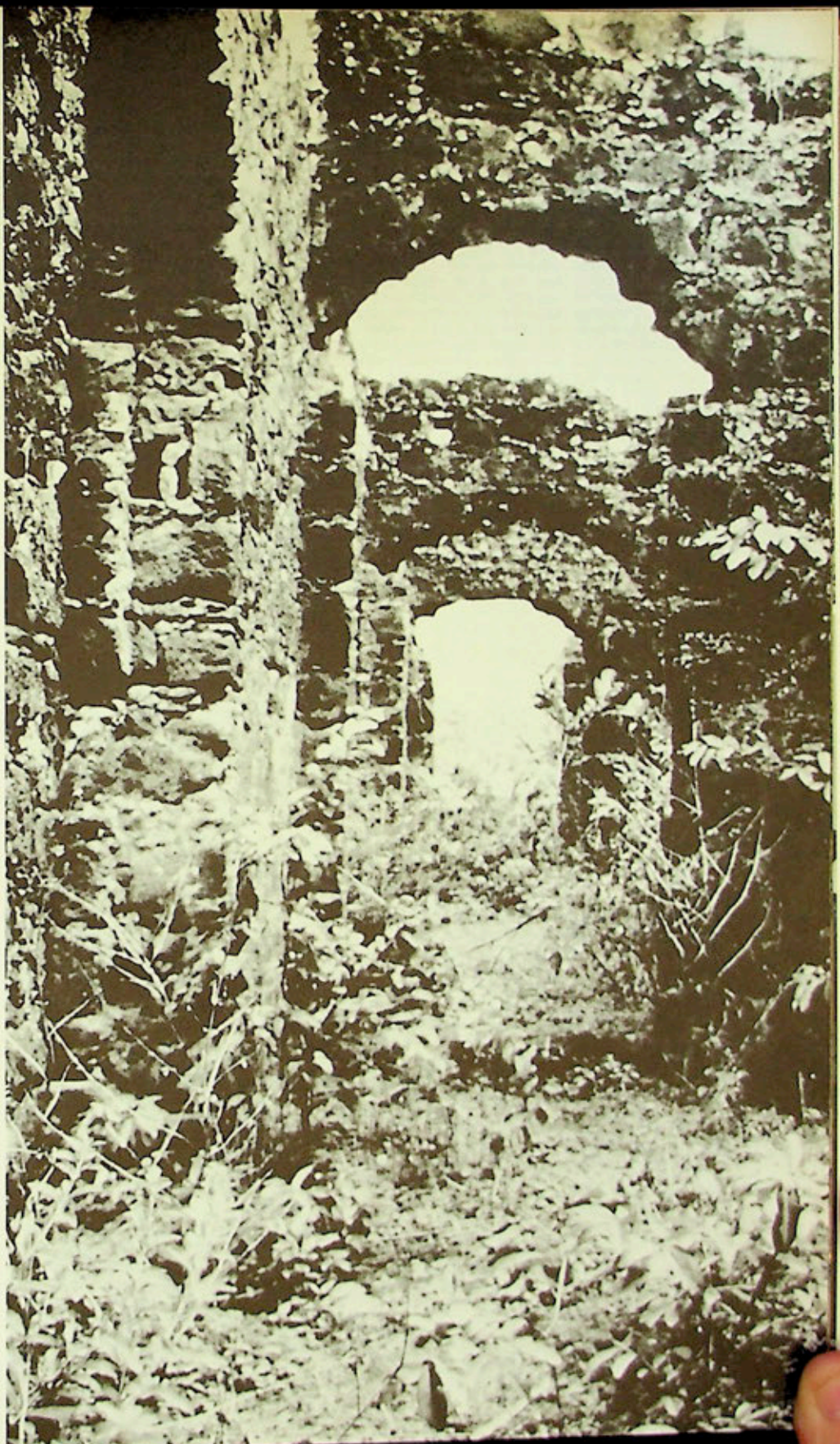


soudain cataclysme naturel. L'histoire d'Alcantara est à la fois plus simple et plus déroutante.

La ville est créée en 1648. La consonance arabe de son nom tient à la présence d'un pont romain, construit par Trajan — (le pont: Al Kantara) — dans la cité espagnole dont elle est l'homonyme, cité qui a, en Espagne, également donné son nom à un ordre religieux et militaire semblable aux Templiers.

Pourquoi tout ce parrainage espagnol justement à l'époque où le Portugal et son empire se libèrent du joug de l'Espagne? Il ne faut pas oublier que si la sécession portugaise se refit en 1640, l'Espagne ne reconnut l'indépendance du Portugal qu'en 1668. Et la noblesse portugaise de même que certaines autorités coloniales restèrent entre-temps dans une certaine expectative... Toujours est-il que la naissance d'Alcantara du Maranhão au XVII* siècle resta nominale: un seul témoin de cette époque en tout cas: la ruine de l'église Matriz au centre de la grand-place (voir page 2).

Mais le XVIII* siècle projette subitement la prospérité de São-Luis sur son environnement, et suscite la création d'une ville entière. Certes, c'est l'ère des «fazendas», des grandes propriétés ru-



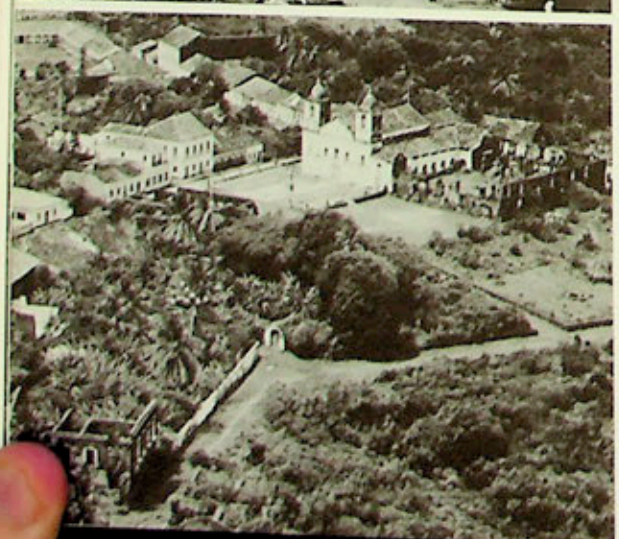
POMPEI AU BRESIL

rales brésiliennes consacrées par la culture du coton et alimentées en main-d'œuvre par la traite des Noirs. Mais voici qu'en outre s'élève d'un seul coup la ville modèle d'Alcantara, appuyée sur le développement du port de São-Luis lui-même, et de la « Compagnie Commerciale du Grão Para (l'État voisin), et du Maranhão », tandis que, de Lisbonne, le premier ministre, le Marquis de Pombal, orchestre le tout. De cette fortune soudaine et éphémère Alcantara est le symbole, parce que la structure de la ville n'est pas greffée sur une structure antérieure — mais son plan lui-même n'exprime nulle grande innovation. Il s'agit d'une nouvelle édition, à échelle réduite, du « plan orthogonal » cher à Hippodamos de Millet, commun à presque toutes les villes coloniales de l'Antiquité au XX^e^ siècle. Cette distribution « en échiquier » jalonne les côtes méditerranéennes dans les ouvrages tant hellénistiques que romains. C'est celle des fondations capétiennes en terre d'Oc, et elle trouve au-delà une vaste zone d'expansion sous la forme des « bastides » du Midi de la France et de l'Espagne, de la fin du Moyen-Age au XVIII^e^ siècle; et c'est, dans l'intervalle, celle des villes militaires françaises dessinées par Vauban et ses émules... Les variantes de ce plan tiennent surtout dans les dispositions du vide central et des principaux bâtiments publics autour de la ville.

A Alcantara ce vide est d'abord très excentré, il est proche de la côte de l'Océan dont il n'est séparé que par un bâtiment latéral sur une partie du côté seulement (voir page 7). Ce n'est pas la solution de Lisbonne avec sa place rectangulaire ouverte sur le port, mais c'est une solution intermédiaire entre celle-ci et la ville centrée.

Quant aux bâtiments d'encadrement eux-mêmes ils sont longs et bas, pourvus d'un seul étage, d'une ordonnance simple et nue et de toits de tuile presque plats (voir pages 2 et 4). Ces bâtiments, récemment restaurés, sont peints de couleur claire et composent avec le terre-plein gazonné de la place un ensemble qui surprend par sa fraîcheur quasi britannique.

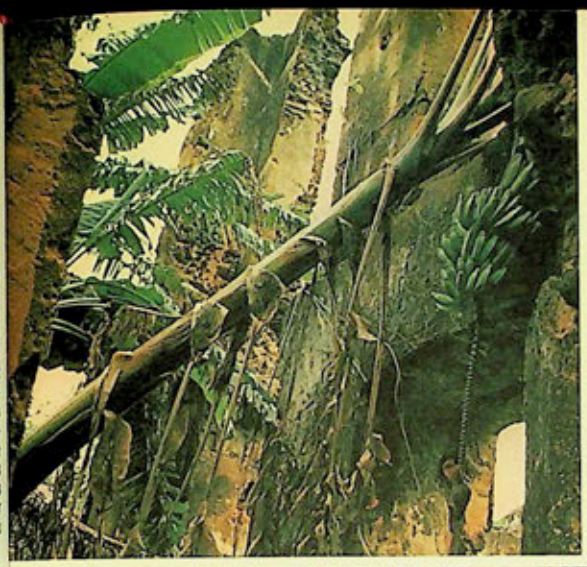
Autres particularités de cette place: les éléments qui la meublent: les ruines de l'église paroissiale du XVII^e^ siècle, aux lignes sobres, aux murs calcinés et brunâtres. Nous sommes encore loin des recherches décoratives tournoyantes du style baroque brésilien de la fin du XVIII^e^ siècle: un simple fronton en forme d'accolade et percé d'un oculus confère quelque animation à sa façade. Alcantara possède d'autres édifices religieux, dont certains sont beaucoup plus importants, et qui datent tous du XVIII^e^ siècle, comme l'admirable couvent des Carmes dont l'église possède un retable vert et or orné d'angelots bouffis: la préciosité du style et du



POMPEI AU BRESIL

décor se mêle ici à une certaine lourdeur de facture. Ce retable d'Alcantara n'en est pas moins un exemple de qualité de ce somptueux ensemble de retables brésiliens baroques que M. Germain Bazin a défini voici quelques années comme une des spécificités les plus savoureuses de l'art brésilien.
D'autres églises se dressent dans les parages du centre d'Alcantara: le Rosario, São-Francisco, Santa-Quiterea et la chapelle do Ousterro (voir page 4). Mais la plus grande singularité d'Alcantara tient au fait qu'à l'exception de ces églises et des bâtiments encadrant la place principale et dont la restauration s'achève, la ville est faite d'un ensemble de ruines jalonnant sans faille le plan initial (voir pages 3 et 4-5).

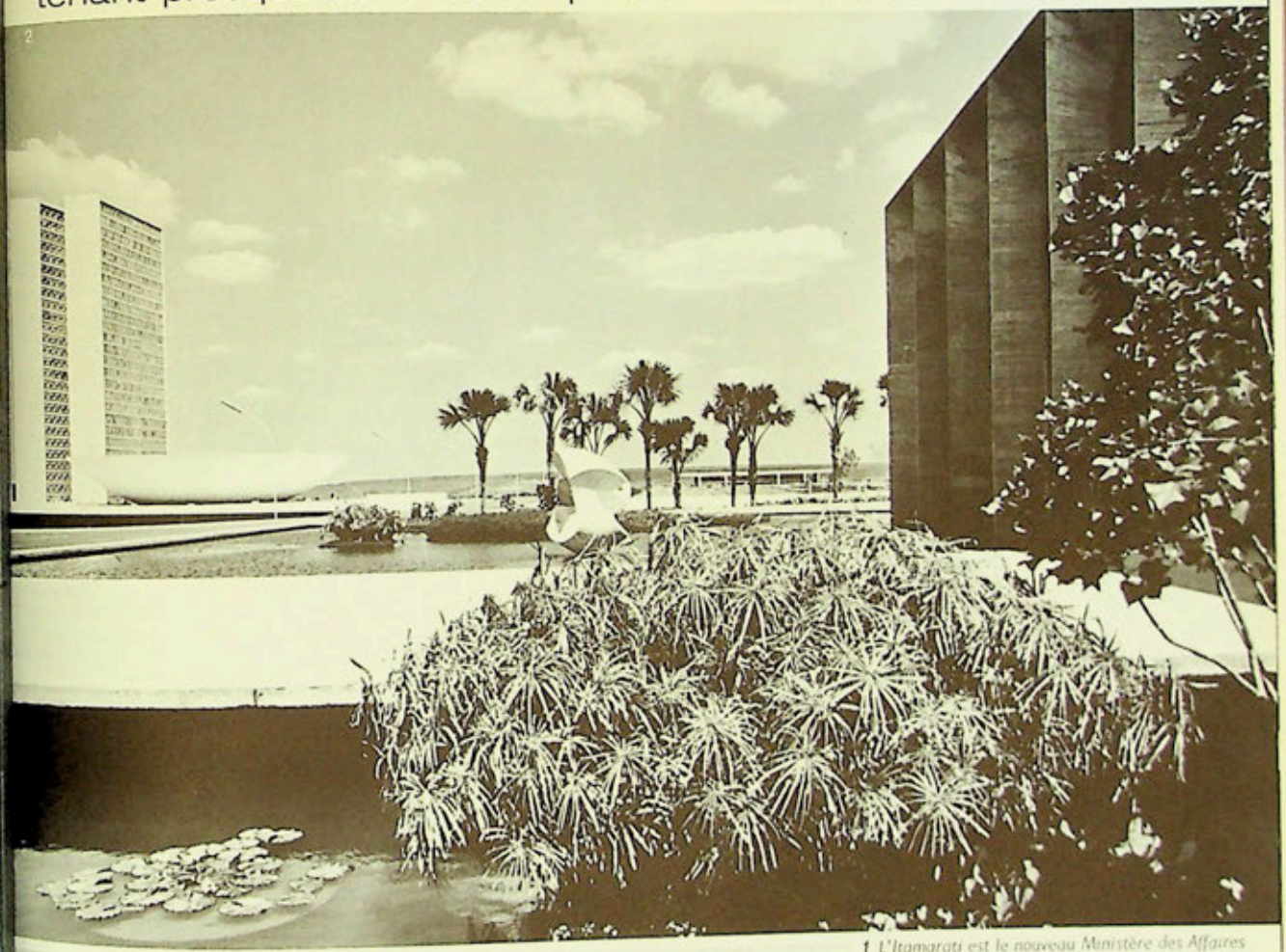
Ruine est généralement synonyme de romantisme, et souvent le romantisme de l'apparence efface la rigueur de l'architecture originelle. Il y a dans le phénomène de la ruine ressentie comme une valeur esthétique, une complicité latente, entre le spectacle mélancolique de la fragilité des choses humaines et celui de la force vitale renouvelée et triomphante de l'élément végétal qui reprend possession de son domaine. Sous les tropiques, cette repossession se reforme avec une particulière luxuriance et avec une vive agressivité. D'autre part, l'architecture ici ressaisie est une architecture urbaine d'habitation: rien de comparable à cette symbiose providentielle entre l'arbre et la ruine de l'église gothique ou du pont romain. Au total, on reprend contact, à Alcantara, si tant est que la joliesse de São-Luis, la ville aux azulejos nous l'ait fait oublier, avec la dimension tragique brésilienne, celle d'une nature à la fois fascinante et si pressante que l'homme n'a pas encore établi avec elle son traité de coexistence pacifique, et que, dès lors qu'il n'est pas sur le qui-vive, il se voit remis en question.
Un incendie survenant au moment où Alcantara avait rempli le contrat proposé par son plan d'urbanisme, et la ville s'est trouvée abandonnée aussi vite, plus vite encore qu'elle n'avait été construite. La crise soudaine du coton, consécutive aux guerres napoléoniennes, a coïncidé avec cet accident, et a rendu cet abandon irréversible.
Près de deux siècles sont passés. Alcantara est redécouverte. A la différence de ces sortes de cités relativement récentes, Alcantara n'a pas vu son plan initial modifié par un quelconque développement péri-urbain. Saisie et, semble-t-il, stoppée aujourd'hui dans un déclin qui la vouait à une disparition totale, Alcantara voit s'ouvrir maintenant une ère nouvelle. D'une part, les bâtiments restaurés du centre de la ville accueillent des affectations nouvelles: une fonction touristique. Un hôtel s'y est installé. D'autre part, les plans d'expansion économique du Maranhão prévoient une revitalisation rurale de la région d'Alcantara, et par conséquent — peut-être — la perspective d'un repeuplement qui se fera à la périphérie, au-delà de la vaste frange laissée au spectacle fascinant de cette lutte implacable d'une végétation on ne peut plus « baroque » et d'une architecture on ne peut plus calme en ce pays d'architecture traditionnellement si marquée par le modèle végétal. Quelques maisons couvertes d'azulejos, celles qui descendent vers le port, et mènent à un quai qui regarde vers São-Luis et que soulignent les arcades d'une longue et basse construction portuaire... (voir pp. 7 et 8) et au sommet du relief vallonné d'Alcantara, une étroite piste d'envol des avions-taxis qui ramènent à São-Luis. Mais derrière ces façades reblanchies, ou ces pans de murs lézardés et brunis, des visages amis: la réoccupation humaine est amorcée: peut-être n'a-t-elle finalement jamais cessé, depuis que quelques navigateurs français sujets du roi Louis XIII étaient venus troubler la paix des Tupinandas et avaient obtenu leur amitié.



Les progrès de Brasilia

par François Loyer

Après Alcantara, ville morte, il faut voir la nouvelle capitale maintenant presque achevée et qui commence effectivement à vivre



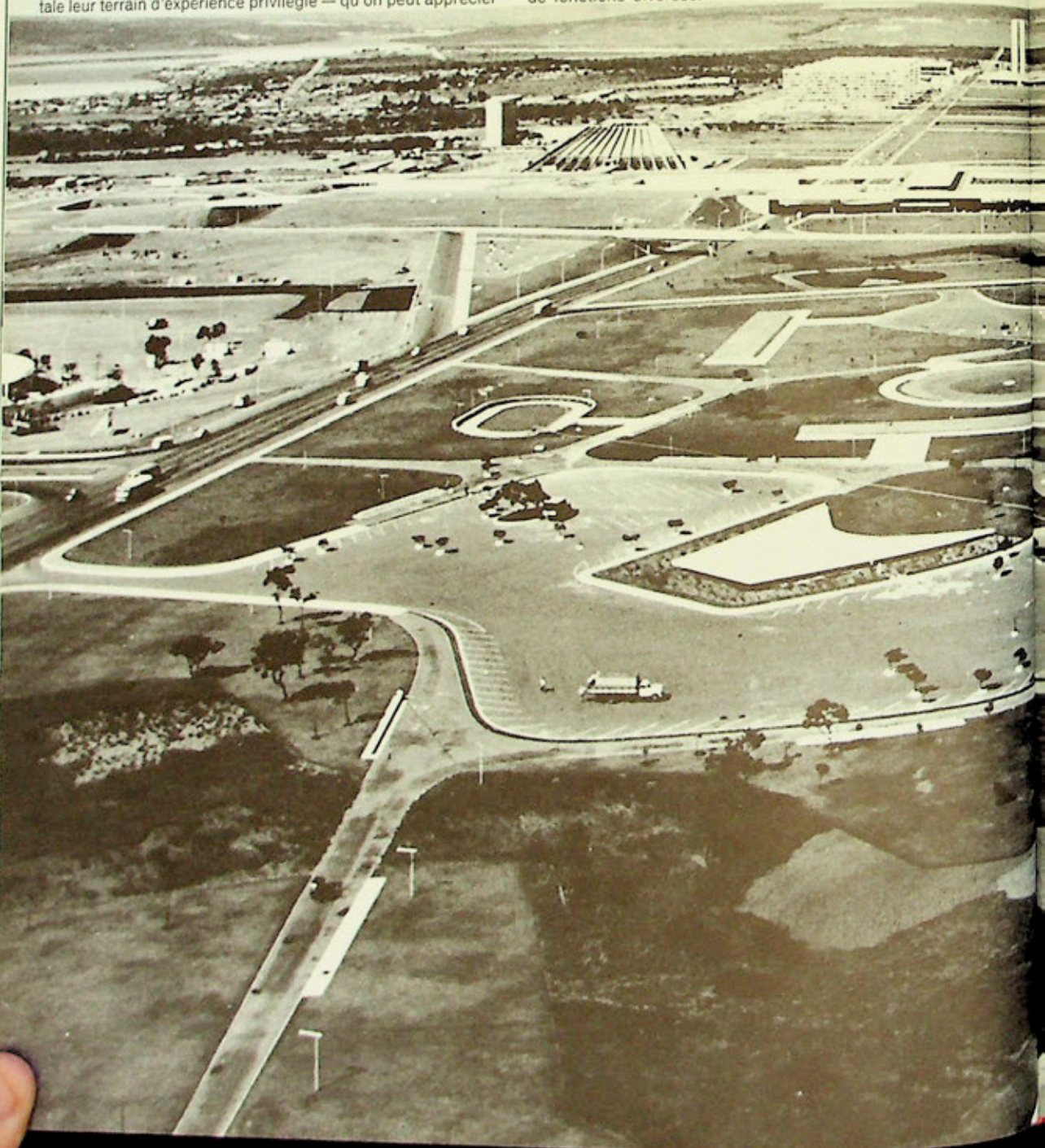
1 L'Itamarati est le nouveau Ministère des Affaires Etrangères, donnant sur la place des Trois Pouvoirs. De fines colonnes en « V » portent une dalle de béton sous laquelle s'abrite, à l'arrière d'un portique, un palais de verre. L'ensemble flotte sur un grand bassin d'eau, où se reflète le vitrage des façades, les piles de béton des portiques et les sculptures en marbre de Carrare. Les grands cocotiers, à l'arrière-plan, achèvent l'impression de dépaysement que provoque cette architecture de « mille et une nuits » — une architecture dont on aurait presque honte si elle n'était si belle et si pure dans son dessin! 2 La terrasse de l'itamarati donne sur la place des Trois Pouvoirs, qu'elle domine: on y voit les dômes des deux parlements et le gratte-ciel gouvernemental, qui forment le centre monumental de la capitale. 3 Des îlots couverts de fleurs et des ponts divisent la surface des bassins. On aperçoit également ici les ouvertures pratiquées dans la dalle du toit pour diffuser un meilleur éclairage vers le centre du palais.

Brasilia a dix ans: en novembre 1959, « L'Œil » présentait la nouvelle capitale du Brésil à ses lecteurs (voir n° 59). En dix ans, les arbres ont poussé, les maisons se sont construites. La capitale artificielle est maintenant devenue une véritable ville et non plus seulement l'impressionnante réunion de monuments dans un désert. Ce sont des quartiers entiers qui ont poussé: les « quadras », enfermées sur de grands jardins intérieurs et peuplées d'écoles. Il y a aussi le quartier des banques, celui des grands magasins, celui des ministères, qui sont presque achevés et qui animent la ville.

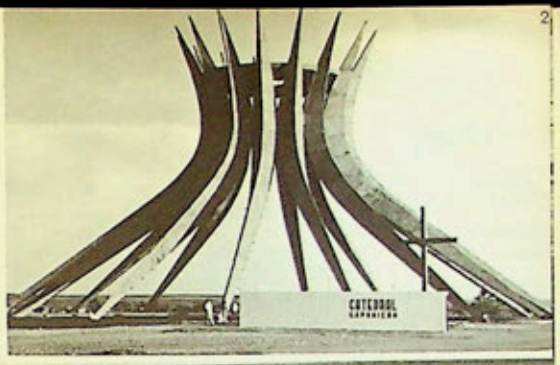
Cet immense organisme urbain, sillonné d'avenues, de boulevards et d'autoroutes, se développe chaque jour un peu plus. Ce n'est plus seulement l'architecture d'Oscar Niemeyer — ou celle des nombreux architectes brésiliens ayant fait de la capitale leur terrain d'expérience privilégié — qu'on peut apprécier aujourd'hui, mais un plan d'urbanisme d'autant plus important qu'il a été pensé d'une façon presque idéale, abstraite, et appliqué avant même la naissance de la ville.

Le réseau des circulations s'irrigue, il remplit les fonctions que lui avait assignées Lucio Costa: alors que l'échelle des surfaces apparaissait à première vue surdimensionnée, la capitale a fait peu à peu la conquête de son espace urbain — expérience passionnante, à long terme, semblable, en plus vaste encore, à celle de Rotterdam il y a vingt ans.

La prévision urbaine, fidèle aux principes définis par les CIAM, même si elle peut paraître aujourd'hui un peu élémentaire, reste un cadre exact dont Brasilia apporte la preuve majeure: cette ville artificielle vit et trouve son propre rythme dans le maillage complexe de ses réseaux routiers unissant autant de fonctions diverses.

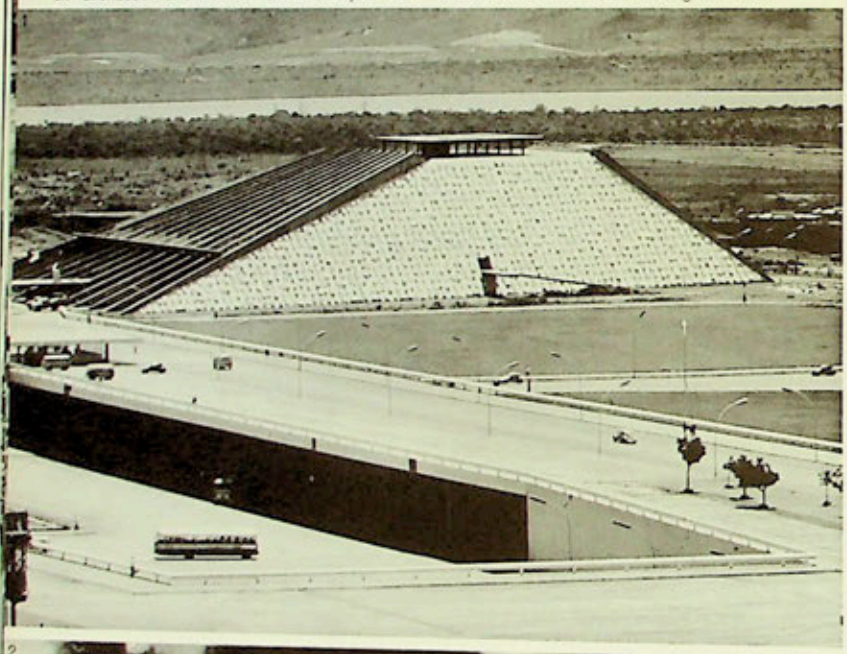


1 Le panorama de Brasilia est particulièrement impressionnant de la tour de la télévision: on voit ici le grand axe de verdure qui ordonne toute la ville avec, au fond, l'esplanade des ministères et la place des Trois Pouvoirs en contrebas. Par derrière, le lac artificiel enveloppe la capitale. Les autoroutes urbaines desservent les différents quartiers, avec le théâtre à gauche, la cathédrale en symétrie; derrière, le quartier des affaires et le centre commercial qui sont l'un et l'autre en plein développement. Le pont qui franchit l'axe de verdure est celui de la gare routière, ainsi placée au centre. On comprend parfaitement, sur ce document, le dessin en forme d'oiseau donné au plan de la ville, dont le centre vital dessine un corps effilé avec, à sa tête, les organes du gouvernement; dans le large empennage se distribuent les fonctions locales et les logements. **2** *L'ossature de béton de la cathédrale, achevée depuis plusieurs années, sera bientôt remplie par des vitraux, dont l'enveloppe légère définira cet espace en forme de tente. Le vitrage extérieur, qui couvrira 3 000 m² environ, est en parsol bronze de 10 mm d'épaisseur, fabriqué en Allemagne (Saint-Gobain). Pour des raisons de sécurité, il sera doublé d'un second vitrage, posé à 15 ou 20 mm de distance.*



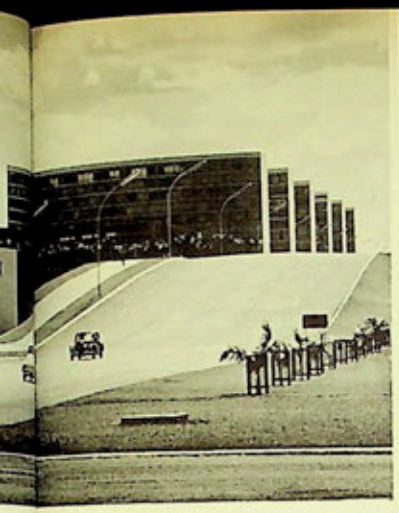
1 Le théâtre de Brasilia, commencé il y a déjà plusieurs années, est en cours d'achèvement. Les faces de cette pyramide tronquée en béton brut ont été recouvertes, sur les deux côtés éclairés, de céramique vert jade, et sur les côtés aveugles d'un bas-relief en marbre blanc. A l'avant-plan, on aperçoit la gare routière. *2* Le bas-relief, en blocs de marbre blanc soigneusement épannelés, s'intègre parfaitement à l'architecture dont il rend l'épiderme mobile sous la lumière. *3* Depuis la place des Trois Pouvoirs, au centre, on aperçoit deux enfilades de ministères, dont les blocs rigoureux, entièrement transparents, sont alignés perpendiculairement à l'axe de la capitale. La symétrie du dispositif a été rompue par l'implantation du Ministère des Affaires Etrangères sur une terrasse en avancée: la silhouette basse du palais de l'Itamarati est accompagnée par le bloc jaune d'or du bâtiment des bureaux, tranchant avec la sévérité des autres ministères. On a construit aujourd'hui, en vis-à-vis, le palais du Ministère de la Justice qui lui fait pendant et régularise cette implantation, peut-être un peu trop audacieuse. *4* Des terrasses de la gare routière, franchissant le long tapis vert qui forme l'axe de la capitale, on aperçoit tout un quartier de gratte-ciel en construction: ce sont les banques de Brasilia qui peuplent la zone réservée aux affaires. *5* L'enchevêtrement des circulations est bien visible à l'aplomb de la gare routière où les voies rapides, les dessertes et plateformes réservées aux autobus ainsi que les terrasses accessibles aux piétons se superposent. Ce paysage routier s'accompagne maintenant des silhouettes de gratte-ciels.

3



5

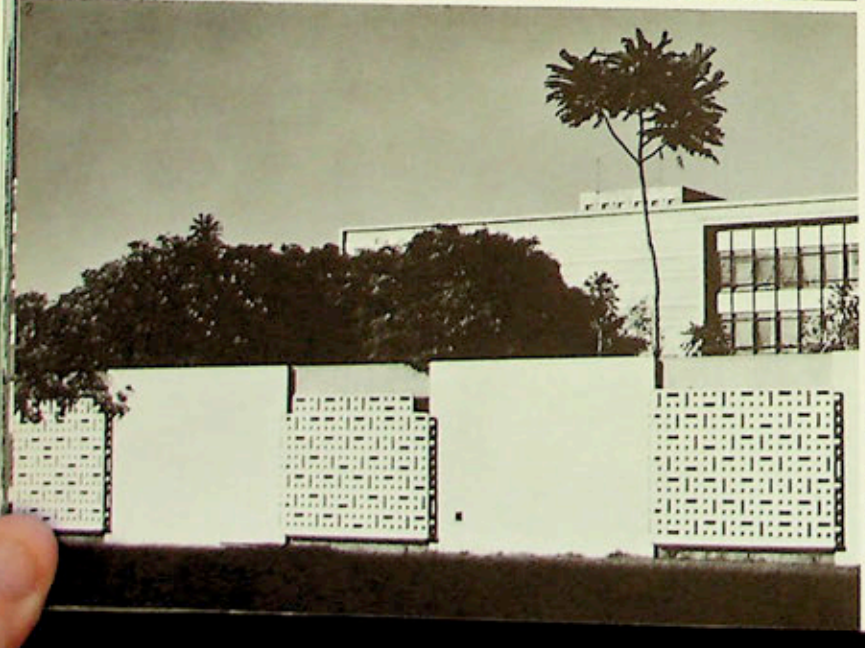
2



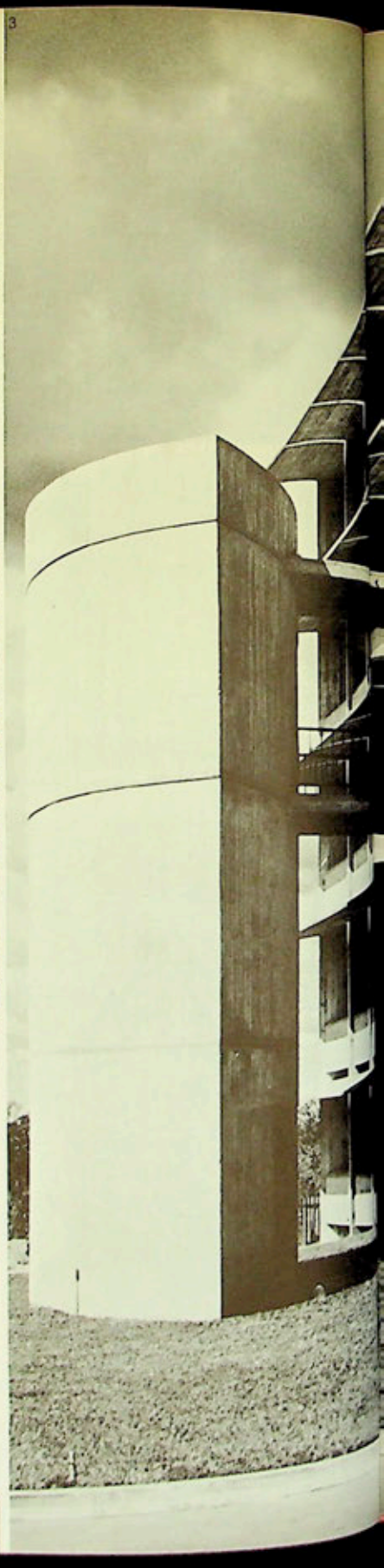
1 Chaque quartier d'habitation est organisé en « quadras » dont la construction est confiée à divers architectes brésiliens. Les immeubles implantés en quinconce donnent sur de vastes jardins intérieurs. Les façades sont protégées par de larges brise-soleil. ***2*** *Dans cette autre « quadra », on aperçoit au premier plan une petite école primaire alternant murs-écrans et claustra. L'architecte en est W. Reis Netto, récemment installé en France où il a été l'auteur d'un projet pour l'aménagement du quartier des Halles de Paris. Brasilia, l'une des expériences architecturales les plus spectaculaires du monde, est une pépinière d'architectes.* ***3*** *Le siège de la Société Volkswagen a été confié à l'architecte João da Gama Filgueiras, de Lima. La construction en béton brut souligne l'opposition des plans par le jeu des voiles perpendiculaires à la façade, des allèges basses en léger retrait et des grands brise-soleil faiblement incurvés qui protègent les panneaux de verre directement enchâssés dans le béton. Le bloc amandiforme de l'escalier extérieur s'oppose à ces minces panneaux emboîtés.* ***4*** *Vue d'avion, la construction comporte deux éléments distincts: un bâtiment de bureaux et un vaste hangar pour les voitures. Le bâtiment de bureaux est sur plan carré, l'horizontalité du système des dalles débordantes étant ici très apparente. A l'arrière-plan, le quartier des ministères.* ***5*** *La couverture du hangar à voitures est assurée par de longues poutres en béton armé: leur profil en « y » dissymétrique, avec des branches incurvées, permet l'emboîtement et donne à l'ensemble un très beau mouvement. Dans la partie de chaque poutre protégée par le débordement de la poutre voisine sont pratiqués des alignements de petites lucarnes qui diffusent un éclairage indirect à l'intérieur de l'édifice. La hauteur de la poutre lui assure une plus grande largeur de franchissement; la forme en tunnel permet l'aération et la protection contre les grosses chaleurs. Enfin, le porte-à-faux extérieur délimite un parking couvert pour les visiteurs.*

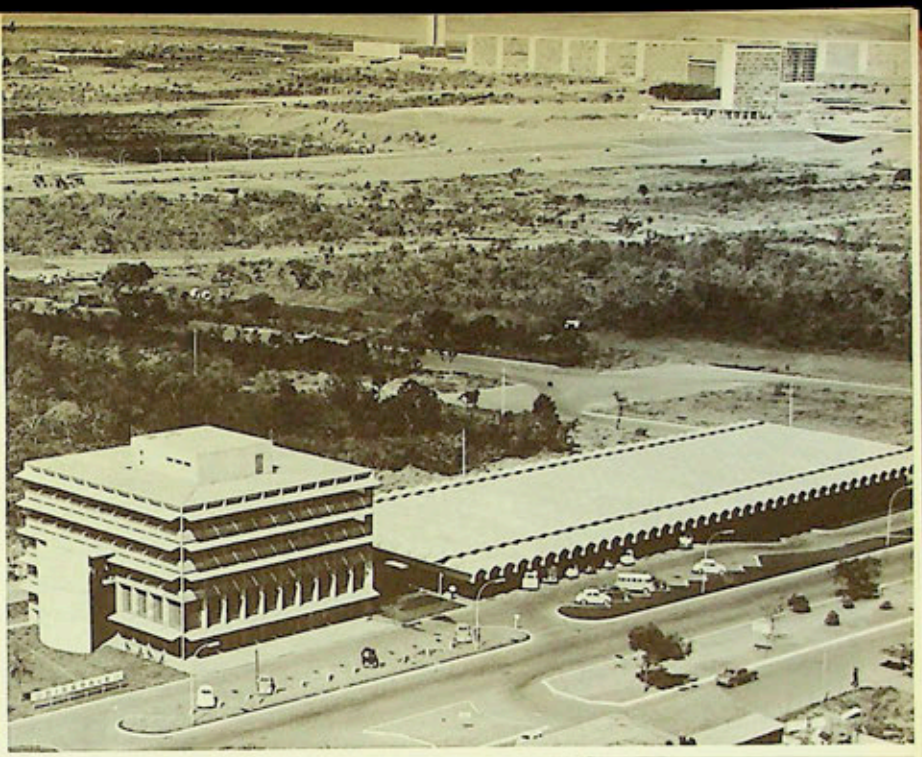
1

2



3





5

« La berge, Collioure », 1907. Huile sur toile, 73 × 60,5 cm. Bâle, Kunstmuseum.

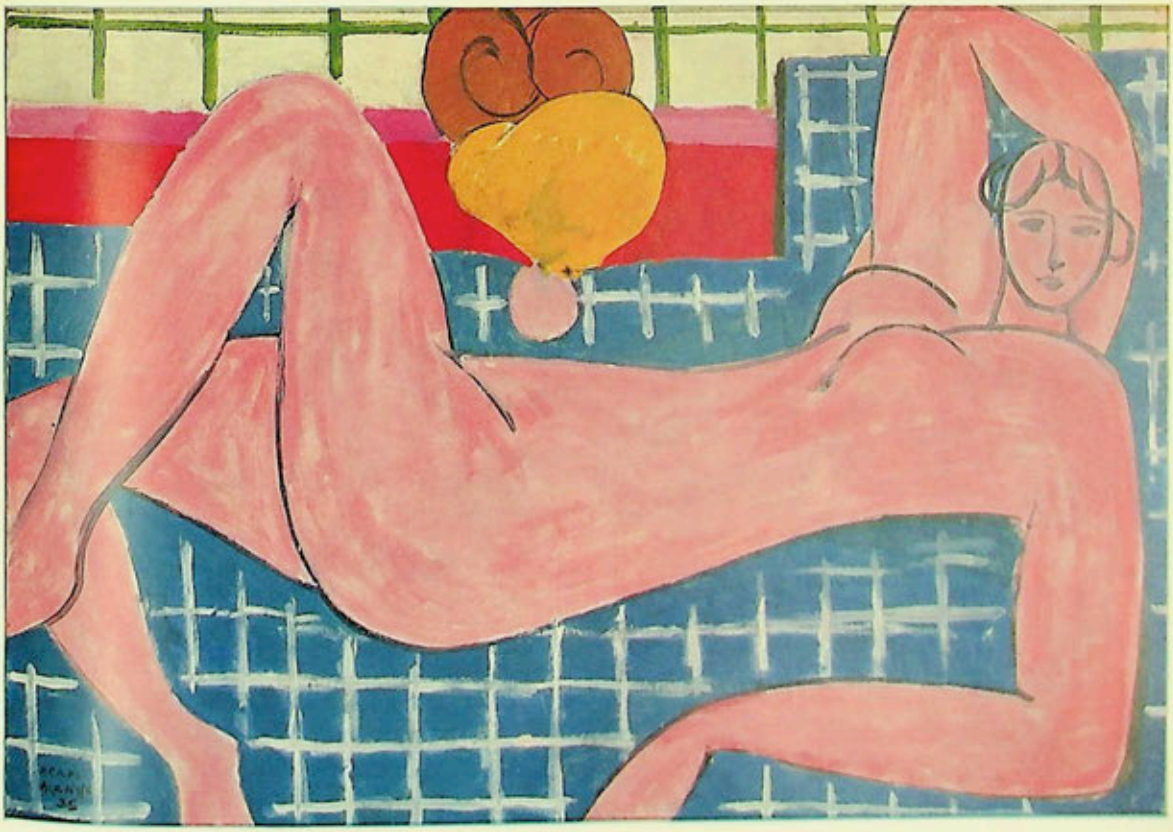
MATISSE-EN-FRANCE

par John Russell

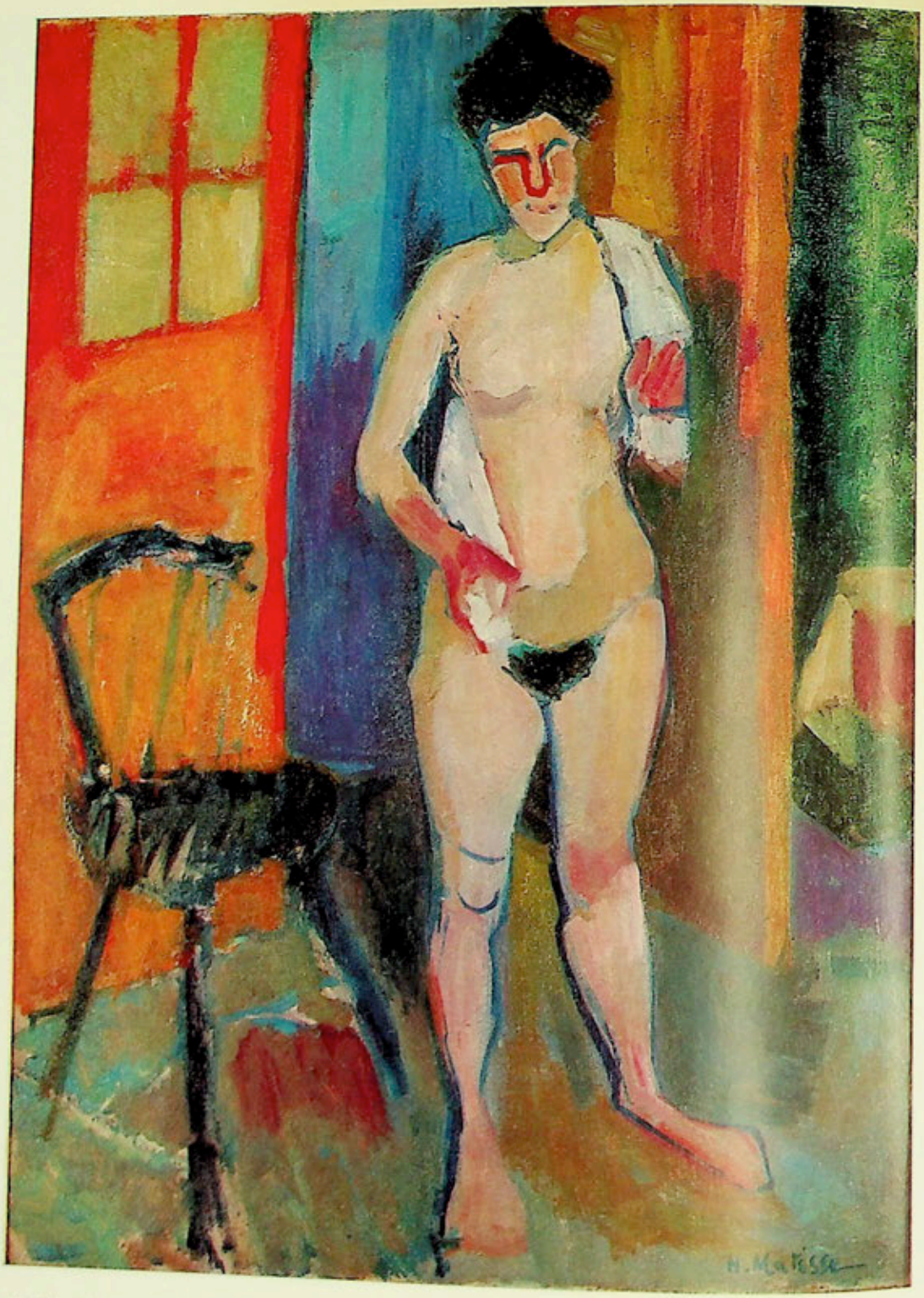
Tous ceux qui demeureront à Paris ou qui y seront de passage jusqu'en septembre, ne pourront manquer cette rétrospective d'une importance majeure

Matisse-en-France, c'est un grand titre, meilleur encore qu'aujourd'hui lorsque Aragon l'imagina entre 1940 et 1945, alors que Matisse, par sa seule présence, maintenait vivante l'idée de la France pour beaucoup d'entre nous Anglais. C'est encore un très bon titre maintenant que Matisse, plus que jamais, apparaît comme essentiel à la France, et qu'en retour la France se révèle comme la force dominante de toute son existence. Il est difficile, par exemple, de ne pas penser que Matisse s'imprégna par quelque voie secrète, du sens de l'ordre qu'exprime ce jardin si bien nommé « Jardin de l'Intelligence » par les habitants du Cateau où grandit le peintre. Et bien qu'il n'ait jamais laissé espérer qu'il deviendrait un juriste du calibre d'un Berryer ou d'un Maurice Garçon, il me semble que son application méthodique à l'étude du droit pendant sa jeunesse, eut un écho plus tard dans l'exceptionnelle conscience avec laquelle il aborda les problèmes de la sculpture. Matisse était, profondément, un homme du Nord: élevé dans une région de grosses cultures, aguerri par le rythme des saisons aux hivers rigoureux, parvenu lentement à choisir la carrière artistique, plus lentement encore à trouver sa voie propre, il était exactement prédisposé à subir, au milieu de sa vie, la séduction du Midi méditerranéen. Les deux extrémités de la France développèrent les deux tendances extrêmes de son tempérament.

Aussi, Matisse-en-France est pour moi aussi réel, et représente quelque chose d'aussi précis que Fleury-en-Bière ou Usson-en-Forez. Nous savons où exactement le situer bien que son nom ne figure sur aucune carte. Matisse-en-France se situe au point où s'harmonisent les contrastes: la sensualité et la retenue, le luxe extrême et la fragilité, la transparence d'un jour d'été et la routine d'un travail qui commençait à six heures sous le ciel « beurré » d'un matin du Nord en Novembre. Matisse représente l'exploration de voies le long desquelles aucun artiste ne s'était aventuré auparavant en même temps qu'un conservatisme inspiré. Son nom évoque des tableaux qui semblent avoir mûri aussi naturellement que des melons et aussi d'autres qui ont gardé leurs secrets pendant



« Nu rose », 1935. Huile sur toile, 66 × 92 cm. The Baltimore Museum of Art.



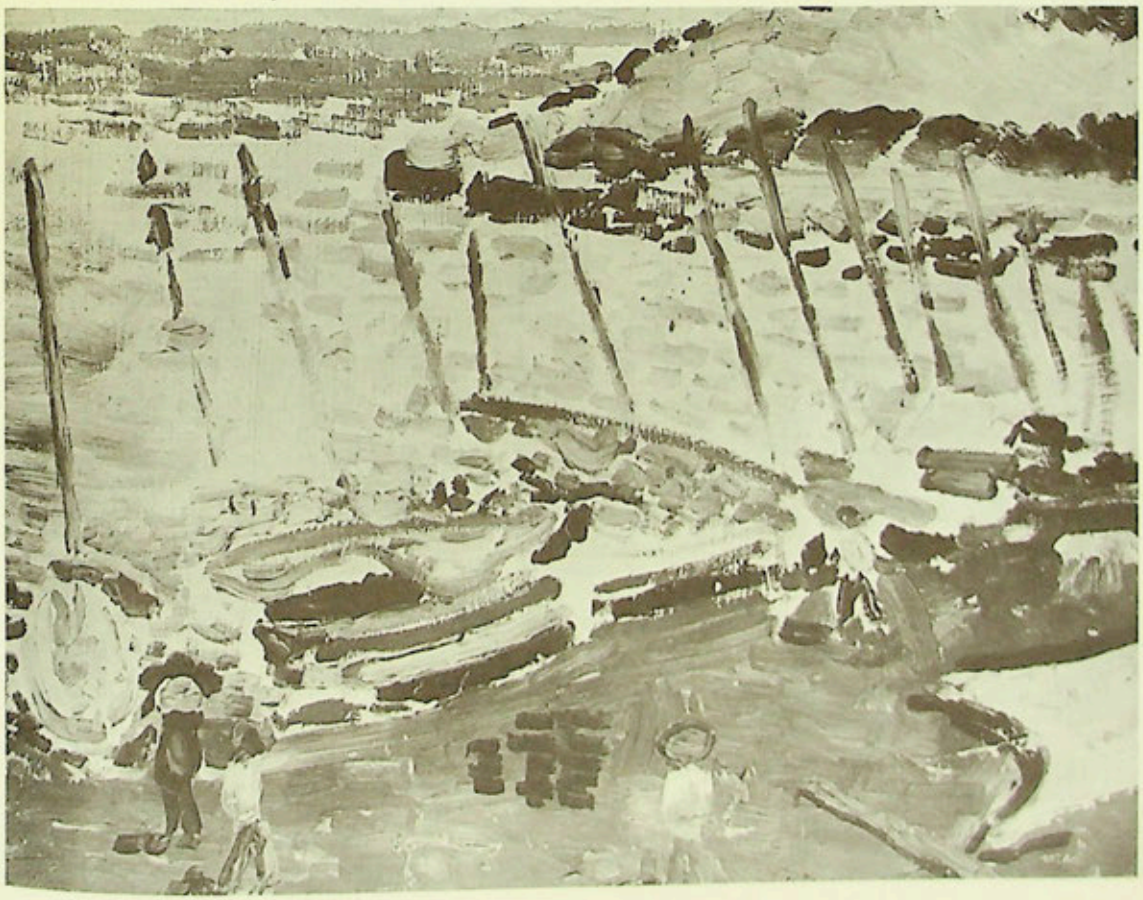
« Nu à la serviette blanche », 1903. Huile sur toile, 81 × 59,5 cm. Collection particulière, U.S.A.

plus d'un demi-siècle. Ce nom désigne un peintre qui a consacré plus de temps à certaines sculptures qu'à aucune de ses peintures et un grand maître des tableaux de chevalet qui savait pourtant exactement quand il voulait tourner le dos à celui-ci pour s'imposer comme un décorateur de la classe de Véronèse et de Delacroix: Matisse-en-France est décidément un phénomène des plus complexes.

C'est aussi un phénomène qui, en temps normal, ne peut pas être étudié en France même. La France officielle traita fort bien Matisse en 1896, quand la petite « Femme lisant », fut acquise pour les appartements privés de Rambouillet, mais durant les cinquante-huit autres années de sa carrière il serait à peine exagéré de dire que chacune de ses plus grandes œuvres a été commandée ou acquise par d'enthousiastes étrangers. On entendit un confrère jaloux dire, avant 1914, que « Dieu merci, les Allemands et les Scandinaves étaient les seuls à être *possédés* par Matisse ». Le legs du député socialiste Marcel Sembat au Musée de Grenoble en 1922 donna à celui-ci une grande avance sur la plupart des autres musées français.

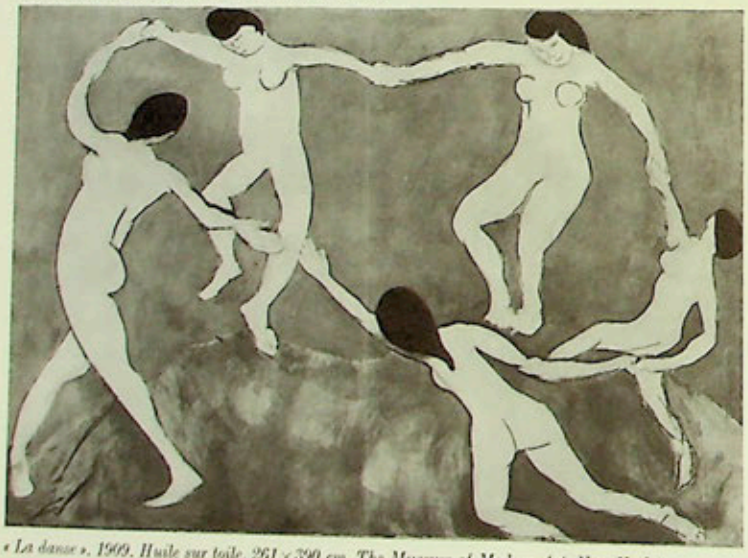
La famille de l'artiste a été très généreuse à l'égard du Musée Matisse à Cimiez au-dessus de Nice. Le petit Musée du Cateau, sur la route d'Arras à Sedan, est un témoignage touchant des années de lutte de Matisse. A Paris, le Musée National d'Art Moderne possède des

« Liseuse en robe violette ». Vers 1900. Huile sur toile. 38 × 46 cm. Musée de Reims.



« La plage rouge ». 1905. Huile sur toile. 33 × 41 cm. Collection particulière, U.S.A.

« La danse ». Dessin. 48×65 cm. Musée de Grenoble.



« La danse ». 1909. Huile sur toile. 261×390 cm. The Museum of Modern Art, New York.

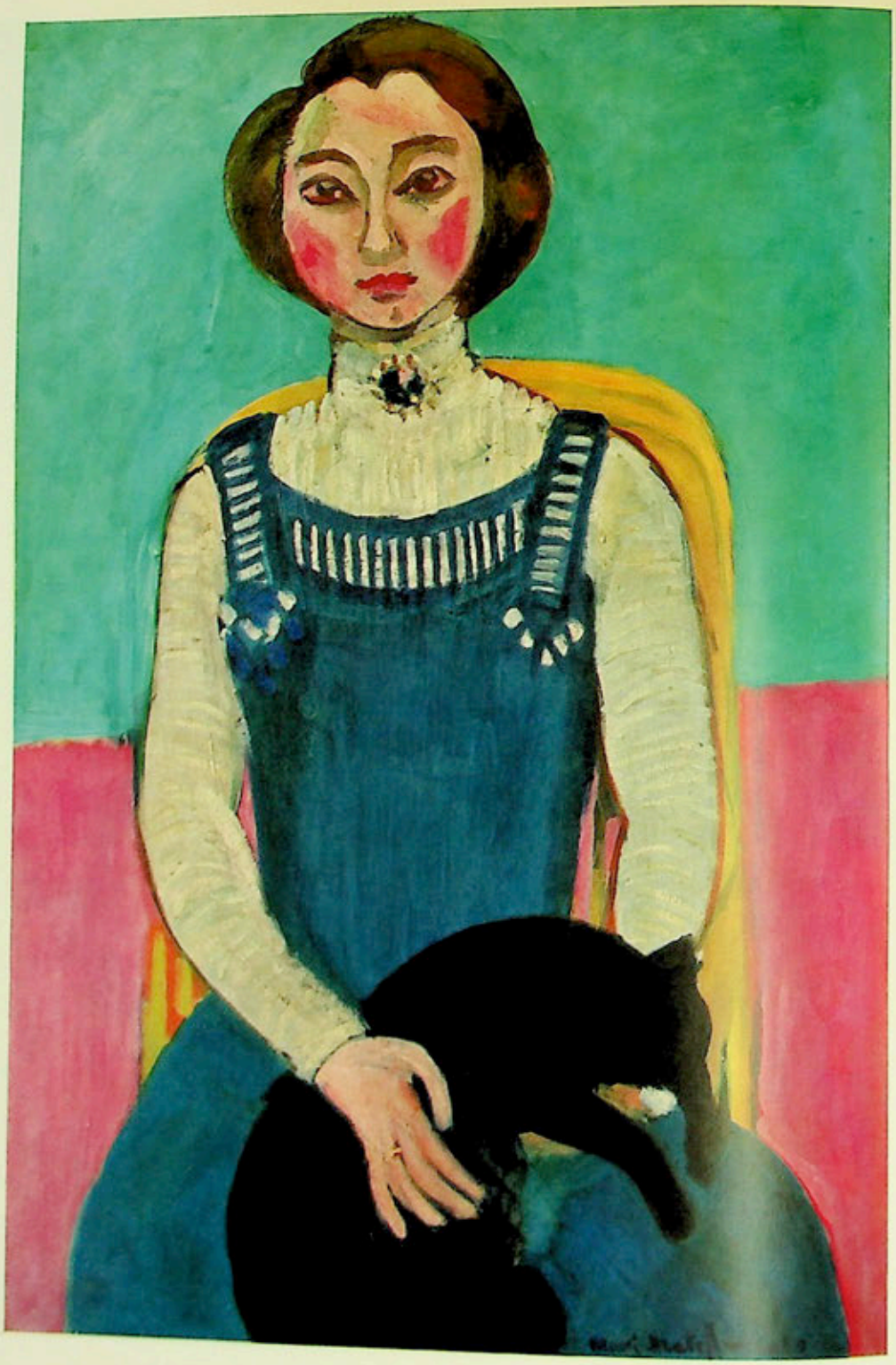
œuvres-clefs comme la « Figure décorative » de 1927 ou le « Grand Intérieur rouge » de 1948. Mais rien de cela ne peut être comparé à l'importance des Matisse qu'on peut voir en U.R.S.S., à Copenhague ou aux Etats-Unis. Quand le grand critique anglais Roger Fry écrivit son livre sur Matisse, en 1930, il n'avait aucune idée (ou en tout cas ne fit aucune mention) des tableaux achetés par les collectionneurs russes avant 1914, bien que ceux-ci constituent des étapes fondamentales de l'évolution du peintre. Pendant des années, en raison de la mauvaise volonté de ses directeurs, il était presque aussi difficile de voir les grandes décorations de la Fondation Barnes que de visiter les grottes de Lascaux. Les peintures de la collection Rump, à Copenhague, ne peuvent quitter le Danemark. Il n'est pas, semble-t-il, de manœuvres diplomatiques qui puissent réussir à tourner les intentions du testateur. Certaines des peintures conservées aux Etats-Unis, les « Marocains » de 1916 et les « Baigneuses près d'une rivière » de 1916-1917 situent l'art de Matisse dans une direction diamétralement opposée à celle qu'on admet couramment... La France, naturellement, a la chapelle de Vence; mais parmi les « papiers découpés », avec lesquels on peut dire que Matisse a réinventé la peinture, beaucoup des plus beaux sont, eux aussi à l'étranger: « L'escargot » à Londres, « Souvenir d'Océanie » à New York, « La Perruche et la sirène » à Amsterdam. Il est évident que ces œuvres irremplaçables ont une « mission civilisatrice » à accomplir et qu'elles l'accomplissent parfaitement au dernier étage de l'Ermitage ou parmi les plantes vertes et les statues classiques de la Ny Carlsberg Glyptothek, à Copenhague. Elles perdent pourtant une certaine force spirituelle parce qu'elles ont quitté la France.

Aussi faut-il se féliciter que le Grand Palais puisse montrer jusqu'au 21 septembre une rétrospective Matisse plus ambitieuse encore que la grande exposition américaine de 1966. Quiconque a essayé récemment de rassembler des tableaux pour une exposition sait bien qu'il devient de plus en plus difficile d'emprunter des œuvres d'art importantes. Félicitons donc Pierre Schneider pour l'énergie, le discernement, la compétence, avec lesquels il a rassemblé plus de 230 peintures, dessins, sculptures, papiers découpés, céramiques, livres illustrés, gravures. Américain d'éducation, Français d'adoption, Allemand par sa détermination et sa puissance de travail, Pierre Schneider, ancré aux deux rives de l'Atlantique, était l'homme qu'il fallait pour réussir une manifestation de cette sorte. La formule adoptée est celle qui est propre au Grand Palais reconstitué: la saturation. Le Grand Palais aujourd'hui est là pour donner de chaque artiste une vision plus ample qu'on ne l'aurait jusqu'ici jugé pratique ou prudent. (La récente exposition Chagall était conçue à une échelle que seul Tintoret aurait pu soutenir...). Si nous pensons que nous ne pourrons littéralement jamais voir « trop » de Matisse et qu'aucune exposition de ses œuvres ne saurait être trop importante, c'est parce que sa carrière témoigne au plus haut degré de la dignité de l'art.

Matisse n'était pas un « peintre-né ». Il n'avait pas cette attirance congénitale pour l'art, cette identification presque animale avec les matériaux de la peinture qui ont été l'apanage de Picasso et de Braque. Pour lui, rien n'était acquis d'avance. Atteindre les valeurs exactes, comme il les admirait chez les peintres hollandais du XVII[e] siècle, lui était une véritable torture, et cette torture intervint à chaque étape de sa carrière (jusqu'à la fin de sa vie, il sacrait et jurait constamment pendant qu'il peignait). Il ne comptait pas sur l'inspiration mais sur la constance: la faculté de conserver le même état d'esprit jour après jour. « C'est si doux » écrivait-il à Gertrude Stein en 1912, « quand cela vient naturellement ». Mais cela ne venait presque jamais naturellement et la qualité même de ce combat fait que c'est toujours une aventure de découvrir une nouvelle toile de Matisse.

Matisse n'était pas des plus démonstratifs mais il ne cessa jamais d'honorer le souvenir des gens qui l'avaient aidé ou encouragé lorsque les regards officiels se portaient ailleurs: Gustave Moreau le premier, puis Gertrude Stein et ses protecteurs russes, Stchoukine et Morosov. Les historiens d'art soviétiques ont publié ces dernières années des détails inédits sur la visite de Matisse à Moscou en 1911 et aussi sur ses relations dans les années trente avec l'un de ses admirateurs russes, A. G. Romm. Matisse n'était pas un grand voyageur. Il n'aurait jamais songé à partir pour le plaisir de partir. Mais il décelait très vite les capacités artistiques en puissance dans les quelques endroits qu'il visita. A Moscou par exemple, il pressentit tout de suite la possibilité d'un grand art radicalement nouveau pour les peintres qui sauraient oublier l'art européanisé alors de rigueur à

« Jeune femme à l'ombrelle », 1905. 46 × 38 cm. Musée Matisse, Cimiez-Nice.

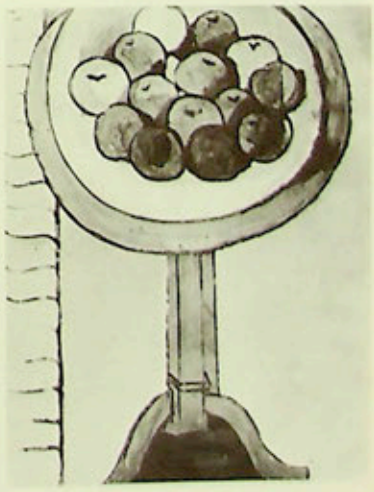


« Fillette au chat », 1910. Huile sur toile, 94 × 64 cm, Collection particulière, Paris.

« La desserte rouge ». 1908. Huile sur toile. Musée de l'Ermitage, Leningrad.

Saint-Pétersbourg et revenir à l'ancienne gamme de couleurs russes, dont Kandinsky — pour ne citer que lui — devait parler de façon si convaincante. A New York, en 1930, il réalisa instinctivement qu'un environnement aussi neuf devrait susciter de nouvelles formes d'art. Il faut ajouter que, si les visites de Matisse aux Etats-Unis se passèrent surtout en compagnie de vieux amis ou de gens directement liés au monde de l'art, à Moscou par contre, en 1911, ce furent des poètes et des romanciers qui l'accueillirent. Pendant plus de dix ans, ceux-ci gardèrent le souvenir d'un homme prêt à prendre tous les risques pour affirmer sa vision personnelle: partout où se réunissaient des esprits libres, son nom venait dans la conversation plus souvent que celui d'aucun autre artiste européen vivant.

Matisse a peu publié, et jusqu'à ce que nous puissions lire la biographie que prépare Pierre Schneider, ses dons en tant qu'épistolier restent en grande partie ignorés. (L'abondante correspondance qu'il a échangée pendant de longues années avec Simon Bussy et sa famille a été achetée par la bibliothèque du Louvre il y a un certain temps déjà mais n'est pas accessible aux chercheurs.) Par contre, ses lettres à A. G. Romm ont été publiées à Leningrad l'année dernière. Voici une bonne occasion de citer un ou deux passages des plus révélateurs. Mises à part les « Notes d'un peintre », de 1908, je connais peu de documents qui nous éclairent davantage sur la personnalité profonde de Matisse. Voici par exemple quelques lignes sur ses méthodes de travail: « Quant aux renseignements que vous me demandez sur ma façon de peindre — étude approfondie du modèle et exécution rapide du tableau ensuite; ceci est très juste mais encore la méthode de travail dépend beaucoup du tempérament de chacun. Delacroix disait qu'après avoir fait toutes les études qu'on sent nécessaires en vue d'un tableau, il fallait s'y mettre en s'écriant: « Et maintenant tant pis pour les fautes! » C'est-à-dire qu'il faut laisser parler l'instinct. Quant à la transparence des couleurs, c'est aussi une sorte d'instinct qui vous garde la main. Lorsque j'ai entrepris « La Danse » et « La Musique » de Moscou, j'étais décidé de mettre des couleurs en surface et sans nuances. Je



« Pommes sur la table. Fond vert ». 1916. Huile sur toile. Collection particulière, Paris.

« L'atelier, quai Saint-Michel ». 1916. Huile sur toile. 146×116 cm. Phillips collection, Washington.

« Le pot d'étain ». 1916-1917. Huile sur bois. 50 × 40 cm. Collection particulière, Berne.

savais que mon accord musical était représenté par un vert et un bleu (représentant le rapport des pins verts sur le ciel bleu de la Côte d'Azur) et pour compléter, un ton pour les chairs des figures. Il me semblait que ces couleurs appliquées par n'importe quel procédé tel que fresque, gouache, aquarelle, étoffe de couleurs donneraient l'esprit de ma composition. J'ai été très étonné, lorsque je vis les décorations à Moscou, de constater que j'avais en appliquant mes couleurs fait un petit jeu de pinceau en variant l'épaisseur de la couleur en sorte que le blanc de la toile jouait plus ou moins en transparence et jetait un moiré soyeux assez précieux ».

Tous ceux qui ont vu la première version de la décoration exécutée pour Barnes (conservée aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) entendront avec intérêt Matisse définir la différence entre les deux versions: « Le premier panneau fait pour Merion (qui par erreur de dimension a dû être recommencé) et le définitif sont peints avec les mêmes couleurs exactement, la même façon de peindre, et cependant ils ont un caractère différent. La première décoration est une danse guerrière et a un peu la frénésie du panneau de Moscou. Le sentiment seul a plié les mêmes éléments constructifs à une expression différente, en les proportionnant différemment — comme en musique les sept notes plus ou moins altérées et les mêmes timbres expriment par leurs différentes combinaisons une variété extraordinaire d'impressions. C'est tout. » Il y a bien sûr un *décalage évident* entre les danseuses bien en chair, rouge brique, de « La Danse » de 1909 (Musée d'Art Moderne) et les figures schématisées, pâles et grises, de la décoration Barnes. Ecrivant à Romm en février 1934, alors que la commande de Barnes était encore toute fraîche à son esprit, Matisse expliquait ainsi cette différence: « Dans la peinture architecturale, qui est le cas de Merion (location de la Barnes Foundation), l'élément humain me paraît devoir être tempéré, sinon exclu. Moi qui me laisse toujours guider par mon instinct (autant qu'il arrive à vaincre ma raison), j'ai dû l'éviter car il me sortait de mon problème architectural chaque fois qu'il apparaissait sur ma toile. Cette peinture doit associer son expression à la sévérité d'un volume de pierre blanchie à la chaux, et celle d'une voûte blanche et nue. De plus, l'esprit du spectateur ne peut être arrêté par ce caractère humain avec lequel il s'identifierait et qui le séparerait en l'immobilisant de la grande association harmonieuse, vivante et mouvementée de l'architecture et de la peinture.

Raphaël et Michel-Ange, abstraction faite de toute la richesse d'esprit qu'ils ont dépensé dans leur travail mural, n'ont-ils pas alourdi leurs murs par l'expression de cet humain, qui nous sépare constamment de l'ensemble, notamment dans le « Jugement dernier »? Ce sentiment humain est possible dans un tableau — un tableau est comme un livre — son intérêt n'envahit pas le spectateur qui doit aller au-devant, et sa destination n'est pas fixée à l'avance. Il peut changer d'endroit sans modifier cet endroit essentiellement. Le peintre a donc plus de liberté pour l'enrichir ».

Et Matisse poursuivait: « La peinture architecturale dépend absolument de la place qui doit la recevoir et qu'elle anime d'une vie nouvelle... Elle doit donner à l'espace enclos dans cette architecture toute une atmosphère comparable à celle d'un beau et vaste sous-bois ensoleillé qui entoure le spectateur d'un sentiment d'allégement dans la somptuosité. Dans ce cas, c'est le spectateur qui devient l'élément humain de l'œuvre ».

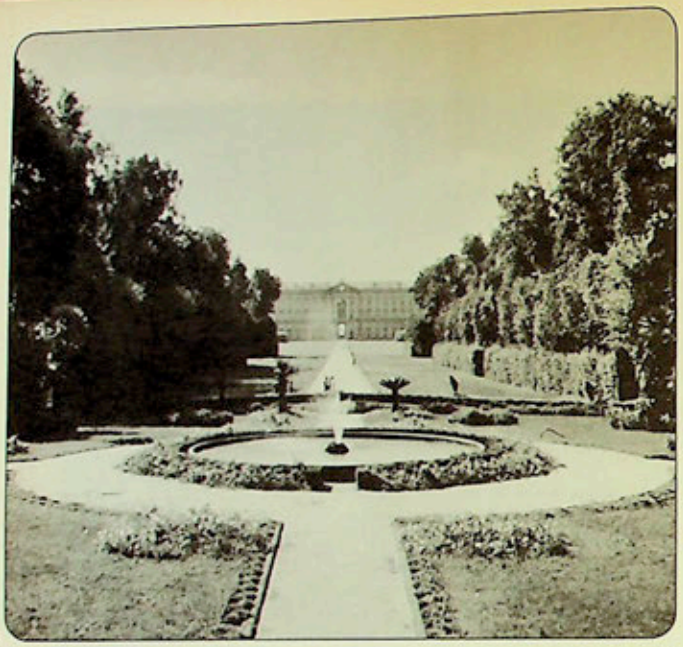
Un an plus tard, Matisse écrivait au directeur du Musée d'Art Occidental de Moscou: « Je n'ai pas écrit sur la peinture depuis la guerre, sauf à M. Romm, comme je l'ai fait bien avant (1908) dans la Grande Revue ». Et le « sentiment d'allégement dans la somptuosité » dont il parlait en 1934 est évidemment un écho du fameux passage qu'on trouve dans les « Notes d'un peintre », où Matisse explique comment il rêve d'un art qui serait « un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un fauteuil qui le délasse (le spectateur) de ses fatigues physiques ». Mais après vingt-six années écoulées, Matisse en savait beaucoup plus long quant à l'action réciproque de la raison et de l'instinct. C'est parce qu'il demeura toujours si préoccupé par ce phénomène au sujet duquel il ne cessa de s'interroger qu'il put, à la fin de sa carrière, dans les conditions physiques les plus pénibles, réinventer totalement la notion de peinture et, ce faisant, *(Suite en page 66)*

« Intérieur à la fougère noire », 1948. Huile sur toile. 116 × 89 cm. Collection particulière, U.S.A.

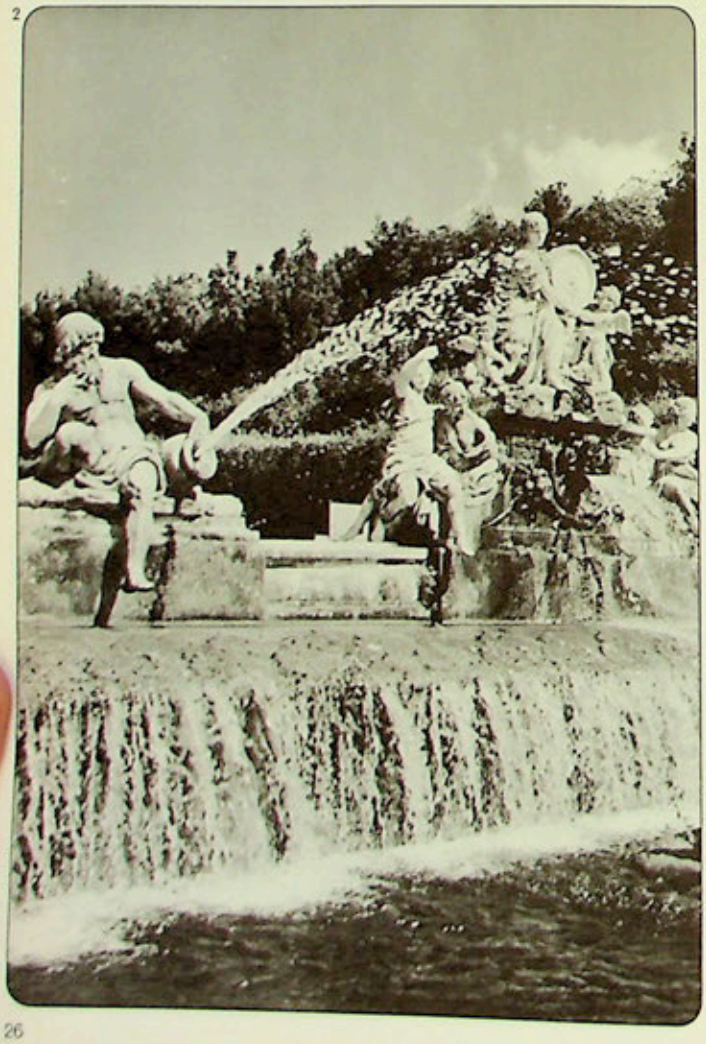
FONTAINES DE CASERTE

par M.-G. de La Coste-Messelière

Si vous êtes dans le Sud de l'Italie, allez voir le palais aux 1970 fenêtres et les rocailles de ses jardins



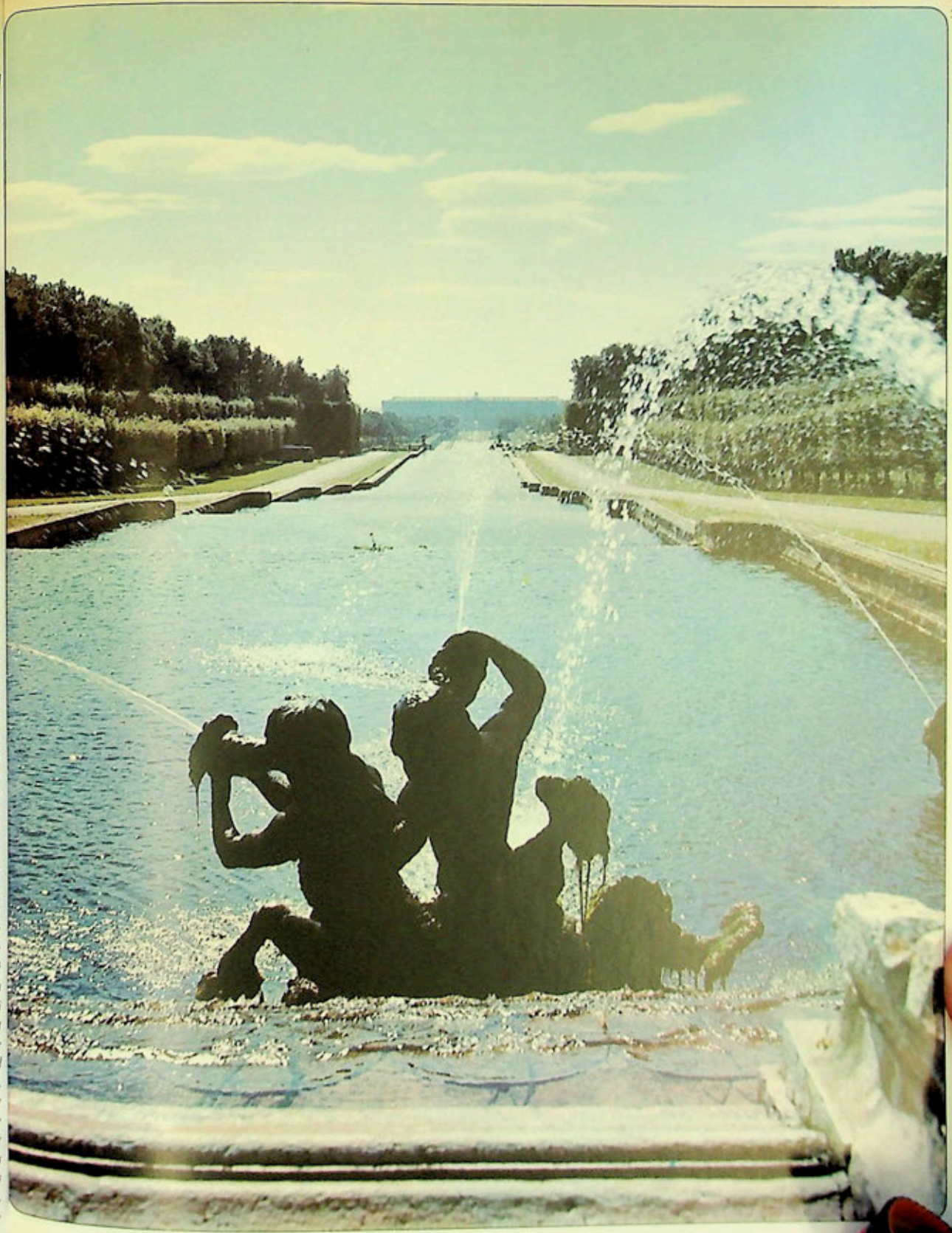
1



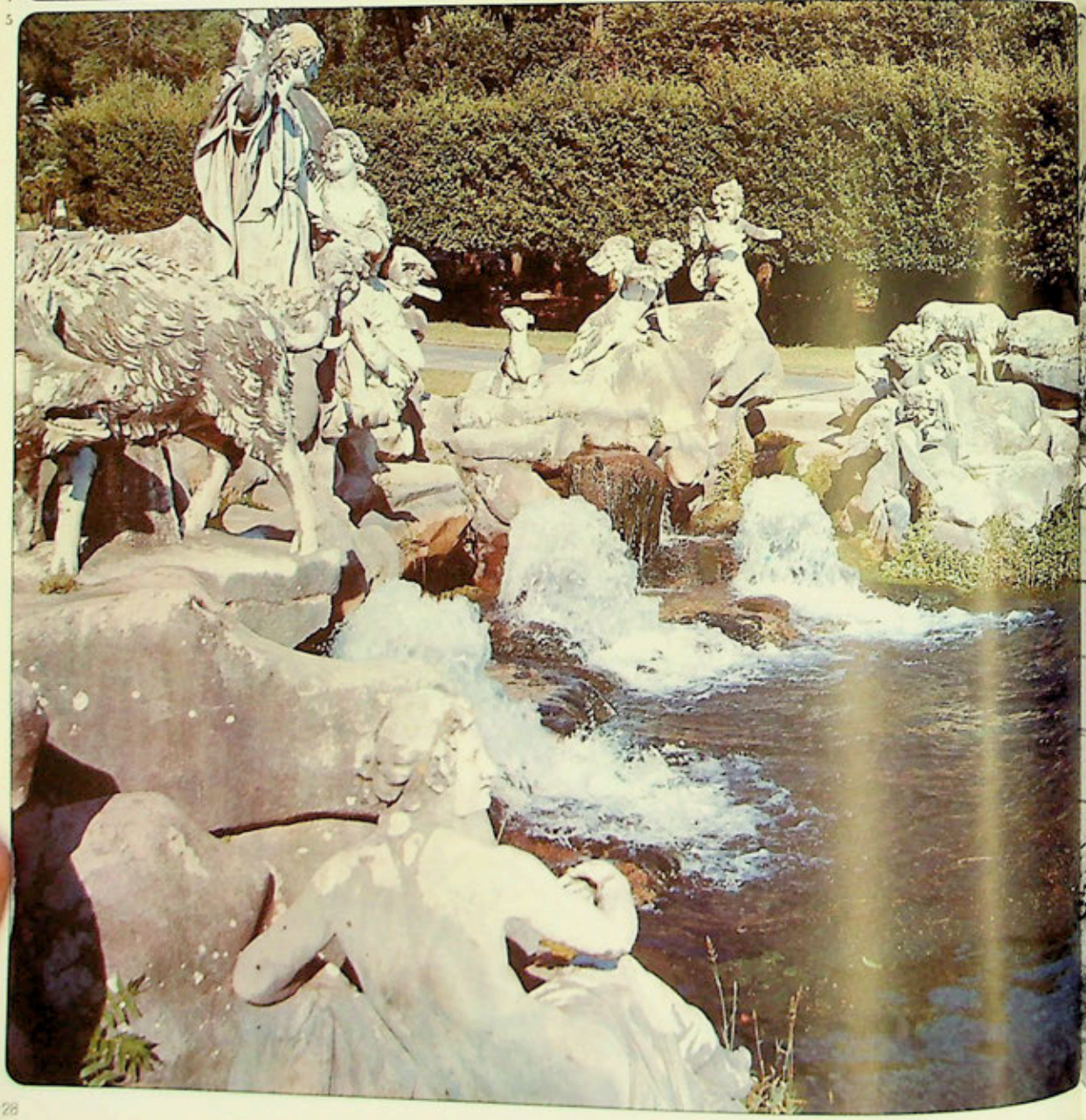
2

Le 10 mai 1734, Charles de Bourbon, vainqueur des Autrichiens à Velletri, entre triomphalement à Naples et se rend à la cathédrale où le sang de saint Janvier, en se liquéfiant dans l'ampoule miraculeuse, avait annoncé sa victoire. Il a dix-huit ans. C'est « le plus intelligent des Bourbons après Louis XIV » écrit Sacheverell Sitwell. Fils de Philippe V d'Espagne et de sa seconde femme, Elisabeth Farnèse, c'est à l'ambition et aux intrigues de sa mère qu'il doit « la plus belle couronne d'Italie ». Elisabeth, en effet, est jalouse de voir son propre fils royalement pourvu (le trône d'Espagne devant revenir à Ferdinand, fils du premier mariage de Philippe V); elle a d'abord manœuvré pour faire de lui l'héritier des duchés de Parme et de Toscane. Puis, à la faveur des dissensions entre l'Autriche et la France sur la candidature de Stanislas Leczinsky au trône de Pologne, elle obtient pour lui le royaume de Naples et des Deux-Siciles. Charles a vécu, depuis l'âge de quinze ans, à Florence et à Parme. Il aime la chasse, la pêche, la peinture. Mais il est soucieux des affaires de l'Etat, s'attache un remarquable conseiller, le légiste Bernardo Tanucci, et entreprend de faire de Naples une véritable capitale. Il fait transformer le Palais Royal, percer des rues, agrandir le port. En 1737, il charge Medrano de construire le théâtre San Carlo. L'année suivante, il pose la première pierre du palais de Capodimonte et celle de la villa de Portici, il fait reprendre méthodiquement les fouilles d'Herculanum, fonde une académie pour étudier les trouvailles et épouse Maria Amalia de Saxe. Entre-temps, il chasse dans un vaste domaine situé au nord de Naples, au pied des Monts Tifatini, Caserte. La propriété avait été confisquée en 1734 aux princes Caetani di Sermoneta, exilés comme adversaires des Bourbons. (Ayant fait ensuite leur soumission, ils reçurent 483 348 ducats de compensation). Très attaché à Caserte, le roi envisage d'abord de transformer le vieux palais qui s'élève au milieu du parc. Mais le contrecoup des événements politiques va lui suggérer un autre projet: en 1742, la flotte britannique bloque le port de Naples pour obliger le roi à rester neutre dans la guerre de succession d'Autriche. Humilié par cet ultimatum, Charles songe à créer une capitale qui serait située hors de portée des canons anglais, sans être trop éloignée de Naples et de la mer. Caserte est tout indiqué. On y établirait autour de la « reggia »

Photos Georges Vivion



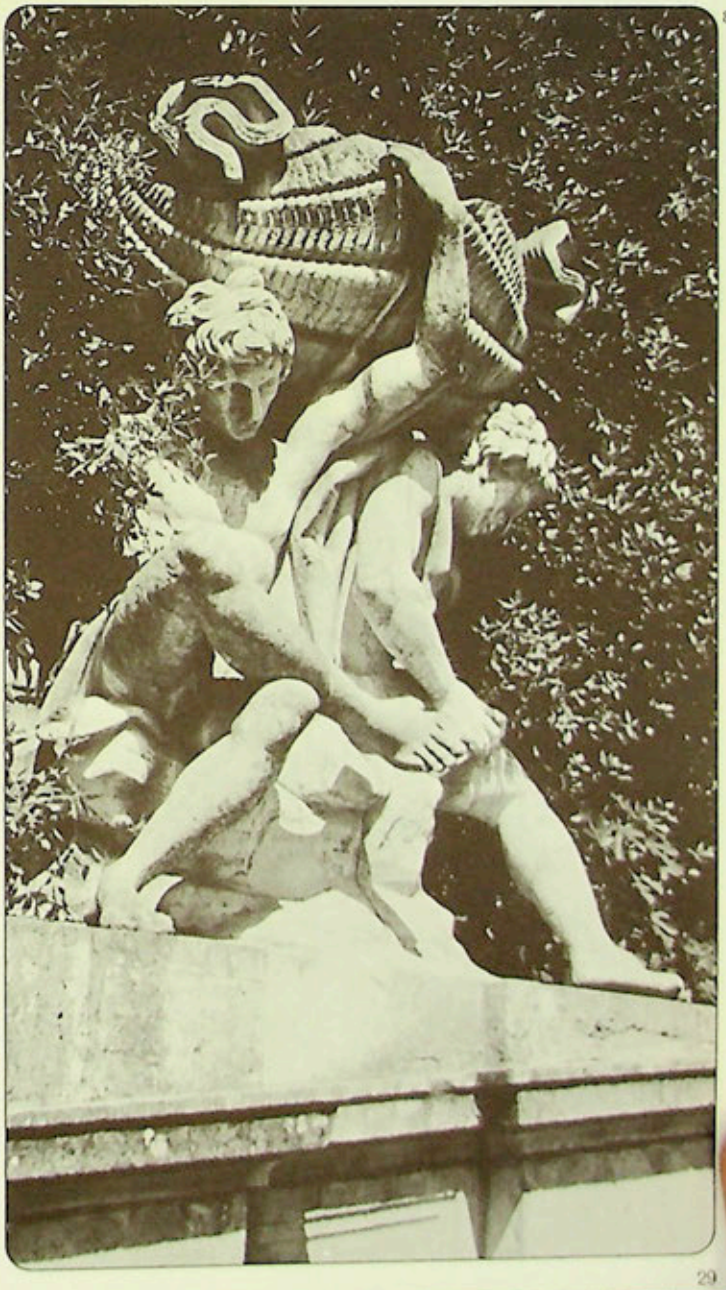
les ministères, les institutions culturelles, les casernes. L'idée fut vite abandonnée et même le grandiose palais d'été envisagé ensuite ne pourra être entièrement réalisé. Le roi pourtant, une fois sa décision prise, ne perd pas de temps: en 1751, il demande au pape son meilleur architecte, d'ailleurs natif de Naples, Luigi Vanvitelli; les plans sont établis avant la fin de l'année. Deux mois plus tard, le roi pose la première pierre, tandis que des piquets de troupe dessinent le périmètre du futur palais, qui aura 936 mètres de façade et 1970 fenêtres. Les travaux sont d'abord rapidement menés. Vanvitelli veille à tout, organise tout méthodiquement, multiplie le nombre des ouvriers, employant des forçats, des esclaves turcs et même des femmes. Il cherche dans toute l'Italie du Sud les marbres nécessaires aux revêtements de l'immense vestibule octogonal, de l'escalier, des galeries. Il dessine les fontaines et les parterres du parc qui vont créer, sur trois kilomètres de long, une incomparable perspective de verdure et de pierre, de cascades et de miroirs d'eau. Enfin il construit, pour alimenter ceux-ci, un aqueduc de quarante kilomètres. Mais, en 1759, Charles de Bourbon est appelé au trône d'Espagne par la mort de son frère Ferdinand IV. Il abandonne la couronne de Naples à son troi-



6

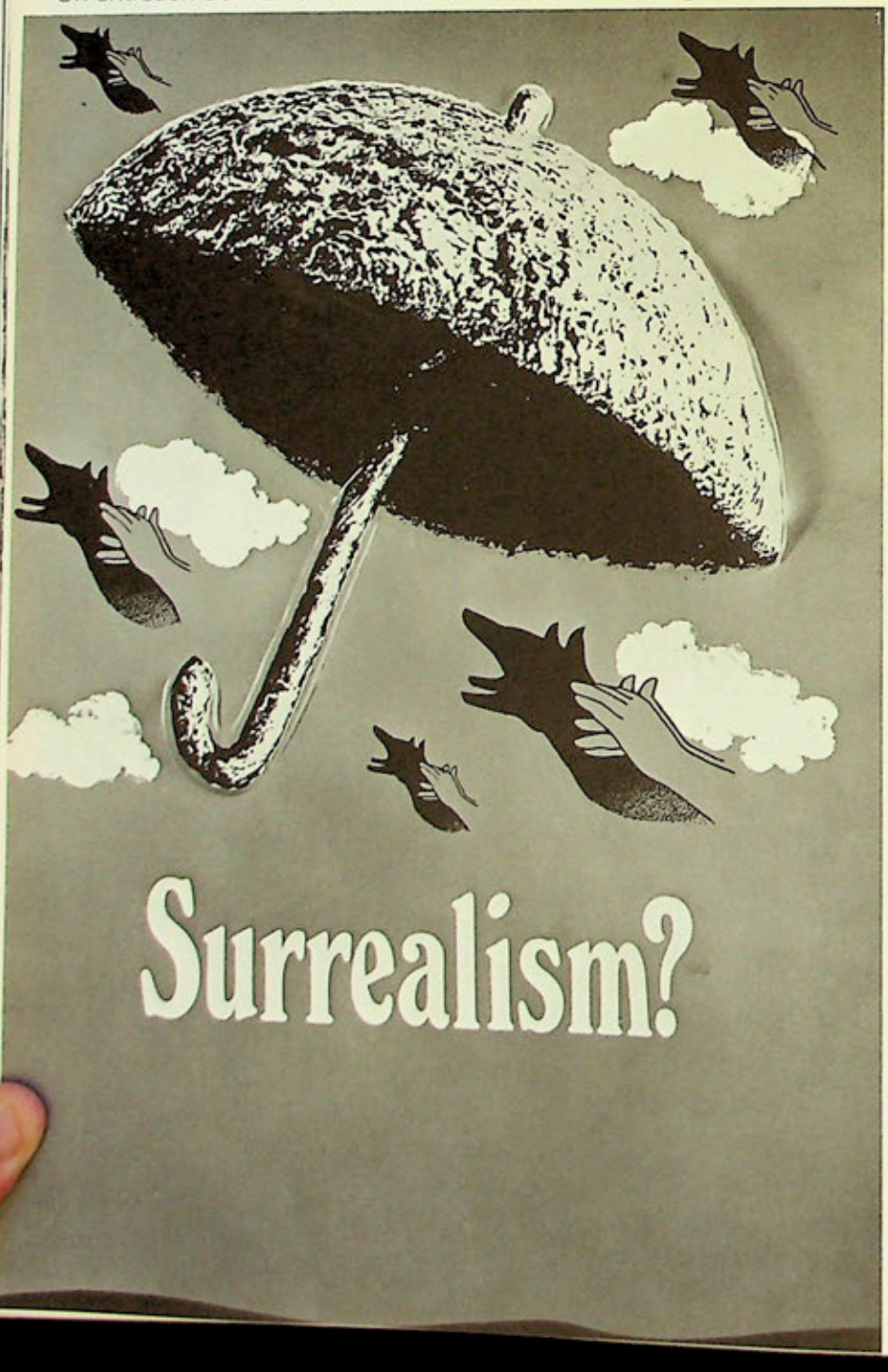
sième fils, alors âgé de huit ans, sous la régence du fidèle Tanucci. De nouvelles tâches l'attendent en Espagne: il restaure les finances, l'agriculture, le commerce, reprend à Madrid ses activités de bâtisseur et expulse les jésuites. A Caserte comme à Naples, son départ et la minorité de son fils mettent en sommeil la plupart des entreprises qu'il a suscitées. En 1764, la reggia abrite même les victimes d'une épidémie et d'une famine. Les travaux reprennent l'année suivante. Le jeune roi grandit, mais il n'a pas l'énergique lucidité de son père. On le marie à 17 ans, en 1768, avec une fille de l'empereur d'Autriche, sœur de Marie-Antoinette, l'archiduchesse Marie-Caroline. Elle n'a que seize ans, mais déborde de vitalité et ne tardera pas à exercer le pouvoir, par amant interposé, quand elle aura fait remplacer Tanucci par l'Irlandais Acton. Des difficultés financières surgissent. Luigi Vanvitelli meurt en 1773. Son fils Carlo n'a pas, lui non plus, l'autorité de son père. On réduit les dépenses. Le palais n'aura pas ses tours d'angle, ni sa coupole. Marie-Caroline pourtant veut un jardin anglais: on le lui crée dans un coin du parc — avec temple rond, petit lac et « Bain de Vénus » — en 1782, l'année même où elle met au monde la vertueuse Marie-Amélie, future reine des Français. *(Suite en page 67)*

8



Surrealism?

Un entretien de Francis Fleur avec José Pierre et Ragnar von Holten



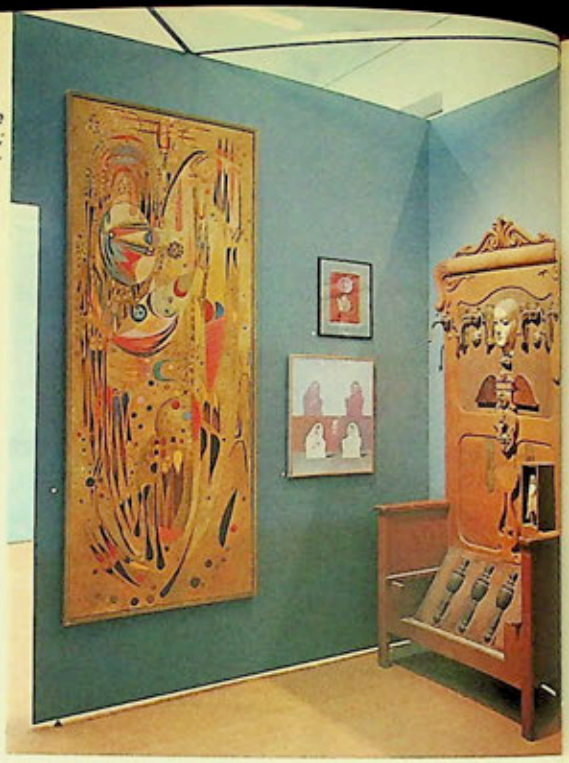
Stockholm, le 6 mars 1970, c'est une tempête de neige sur un parapluie. Un assez peu croyable parapluie en vérité puisque, juché sur les panneaux d'affichage en plein carrefour, à bonne hauteur, non content de bomber son unique mamelle (et de recueillir, au lieu de la produire, la poudre-de-lait céleste), il héberge une meute de loups blancs et noirs. S'agirait-il d'acclimater dans une ville aussi policée que Stockholm ces intéressants mammifères? Il se pourrait. Un hiver très froid et très long ayant succédé à un été exceptionnellement chaud et sec, des restrictions ont dû être apportées à l'éclairage des rues. Aussi les autorités, s'attendant du même coup à une recrudescence de la criminalité, ont-elles renforcé les dispositifs de sécurité. Est-ce pour les rassurer que la raison sociale « Surrealism? » a été apposée au bas de ces incitations publiques à la sauvagerie? Perturbation majeure, disait naguère Max Ernst, le voyou de Cologne. Perturbation? Le mot qui vient de lui-même à la rime est faible en regard des seules vitrines (je dis bien: vitrines) des Sex Shops de la ville, où l'on tente d'accréditer la fellation dévolue comme seul rite des paisibles dimanches scandinaves. La Suédoise moyenne a le teint frais d'une fillette qui revient de la campagne, son métabolisme enrichi par la chlorophylle et le commerce des bûcherons; quant à son regard, d'une innocence totale, il est d'avant le péché.

Mais ce parapluie? Il me serait bien utile pour franchir le pont (Skeppsholmsbron) qui conduit à l'île des Pêcheurs (Skeppsholmen) où se tient le Moderna Museet. En effet, à peine met-on le pied sur ce Skeppsholmsbron qu'on prend dans la figure une énorme baffe d'air glacé (sans doute est-ce là un de ces rituels d'initiation dont les doctes font grand cas). Passé le pont, cependant, c'est la campagne qui vient à votre rencontre. C'est Le Vésinet sur l'île Saint-Louis: on peut apprendre en toute quiétude le Suédois (ou la Suédoise) en faisant le tour de ce rond de neige cerné de miroirs brisés. Au point culminant de l'îlot, tout en rez-de-chaussée, un bâtiment sans grande allure auquel de fortes ferrailles grinçantes et peinturlurées de Calder servent de chiens de garde: le Moderna Museet. Si vous ne vous laissez point impressionner par les aboiements caldériens, vous découvrirez une cafeteria, une salle de jeux pour les enfants où un énorme lit élastique et des agrès en caoutchouc suscitent la convoitise des adultes, une salle de contestation vouée aux « Mao-spontex » suédois, un faible extrait (d'une assez remarquable discordance) de la collection permanente, des réserves babyloniennes et, tout de même, la grande salle rectangulaire où se tient notamment, en 1966, la formidable « Hon » (Elle) de Niki de Saint-Phalle, où viennent d'être montrés les « tableaux » d'Edward Kienholz et où a été inaugurée

Si la Scandinavie vous tente, profitez-en pour voir en Suède une exposition en forme de point d'interrogation

1 Affiche en relief (matière plastique et panneau de soie) de Erling Ericson et Ragnar von Holten pour l'exposition « Surrealism? » inaugurée à Stockholm le 6 mars dernier et actuellement présentée au Konsthall de Göteborg. 2 L'exposition s'organise en une série de cubes dont chacun porte l'un des signes du titre « Surrealism? ». Ici, le cube U, « Fureur poétique ». De gauche à droite, Baj: « Ultracorps en Suisse », Skurjeni: « Les acrobates », (au-dessus, dessin de Wölfli), Niki de Saint-Phalle: « Petit monstre », Richard Oelze: « Monsieur Rosa », Max Walter Svanberg: « La femme sombre à la rencontre de l'animal porcelainier ». 3 Cube?, « Trompe l'œil ». De gauche à droite, Barbieri: « De l'infini à la femme », Klapheck: « La guerre »; sur le sol, Gilardi: « Les galets ». 4 Cube A, « L'Objet aimé ». De gauche à droite, Adrian-Nilsson: « Collage » 1923, Man Ray: « L'énigme d'Isidore Ducasse », Arcimboldo: « Le Bibliothécaire », Klapheck: « La Fiancée mortifiée », Meret Oppenheim: « Le couple avec enfant ».

1 Cube S, « Sali e Tabacchi ». De gauche à droite, Man Ray: « Paysage suédois »; au-dessus, Erik Olson: « Deus ex machina », Arp: « Tête moustache »; au-dessous, Silbermann: « Perspective apprivoisée », Freddie: « Sex-para-lysappeal » (objet), Picabia: « Carnaval ».

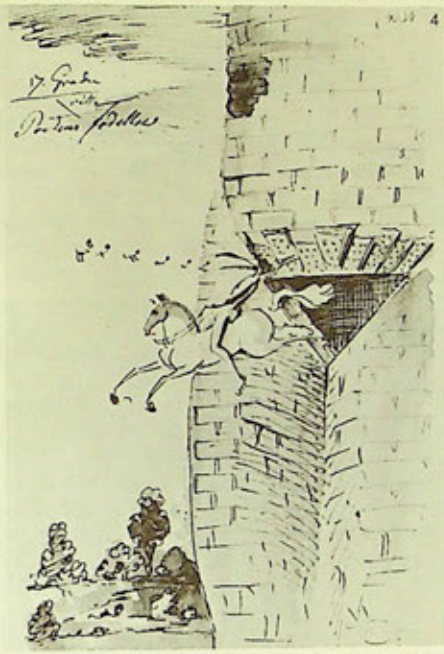


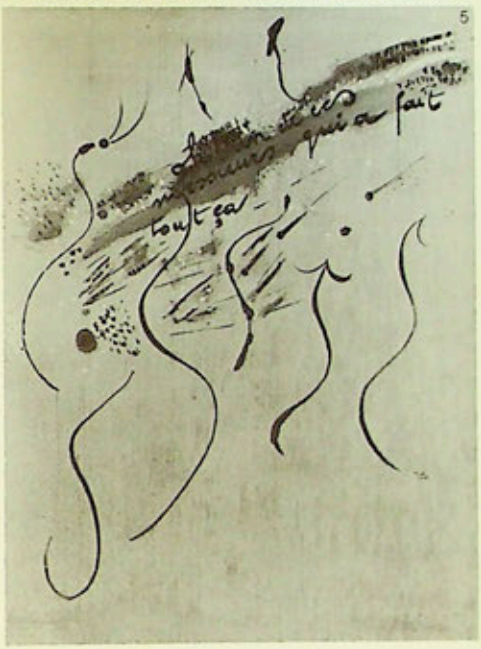
le 6 mars l'exposition « Surrealism? » organisée sous l'égide du Riksutställningar (organisme chargé des expositions itinérantes en Suède) par Ragnar von Holten, avec le concours du critique parisien José Pierre.

Le parapluie retrouvé? Ne craignons pas, en passant, de rappeler que ce grand hangar a abrité quelques-unes des expositions européennes les plus remarquables de ces dix dernières années, du Pop Art à Tatlin en passant par beaucoup d'autres choses et sans oublier, il y a trois mois, la plus passionnante des manifestations contestataires, « Transformer le monde — La poésie sera faite par tous » (comme il s'agissait de documents, le beau catalogue en rend finalement compte de manière satisfaisante). Derrière tout cela, K. G. (dit Pontus) Hultén, un long personnage légèrement somnambulique que protègent de l'agression du monde extérieur des lorgnons et une moustache-brosse placés approximativement à la hauteur requise. Il rêve d'ouvrir au peuple, en lieu et place des musées, de vastes ateliers libres où l'on disposerait de tous les moyens d'information et d'expression modernes, du télétype au computer. Par ailleurs, il complote très sérieusement de substituer aux galeries commerciales suédoises des galeries d'état qui ne prendraient pas de pourcentage, etc., etc. En fin de compte, avec ses airs d'être ailleurs, ce Don Quichotte de la muséographie serait plutôt un individu assez dangereux. Mais, pour qui vient comme moi du froid et de l'étranger (et qu'il soit artiste, critique, marchand ou collectionneur), le Moderna Museet, c'est en premier lieu la personne de son attachée de presse, en passe de devenir légendaire tant dans l'ancien que dans le nouveau monde, Sonia Martinson: elle sourit dans toutes les langues mais son regard n'est traduisible dans aucune...

Revenons néanmoins à notre parapluie. Pour l'instant, il se confond avec le toit même du Moderna Museet et abrite de la neige, en guise de loups, onze cubes d'aluminium de presque trois mètres d'arête, chacun portant l'une des dix lettres du mot « Surrealism » ou le point d'interrogation terminal. Pour les présenter à la presse, Ragnar von Holten est donc contraint de prononcer douze discours: un pour l'ensemble et un pour chaque cube. Ragnar von Holten est un jeune homme nerveux et précis, qui de temps en temps étend du beurre sur d'invisibles tartines. Mais il connaît chacune des 108 œuvres exposées comme s'il l'avait faite (il est également peintre) et l'agencement minutieux de l'exposition est le résultat d'une année de travail passionné. Quant à José Pierre, qui paraît beaucoup plus occupé à jouer à cache-cache avec les visiteuses que véritablement préoccupé du sort de l'exposition, il n'y a pas grand-chose à en dire, sinon qu'il est un de ces anciens jeunes gens aux cheveux longs et aux idées courtes qui font l'ornement de Saint-Germain-des-Prés et suscitent l'intérêt bienveillant de la Préfecture de Police. On rencontre également, admirablement cravatés, quelques artistes parisiens qui ont joué un rôle actif dans cette exposition: Eugenio Barbieri, Théo Gerber, Jean-Claude Silbermann, Hervé Télémaque, Ivan Tovar. Mettant à profit la circulation relativement réduite au prévernissage (demain, samedi 7 mars, il y aura 1800 visiteurs) et usant de toute mon autorité, je réussis à entraîner, non sans mal, dans le bureau de Sonia Martinson les deux coupables, afin de les presser d'avouer...

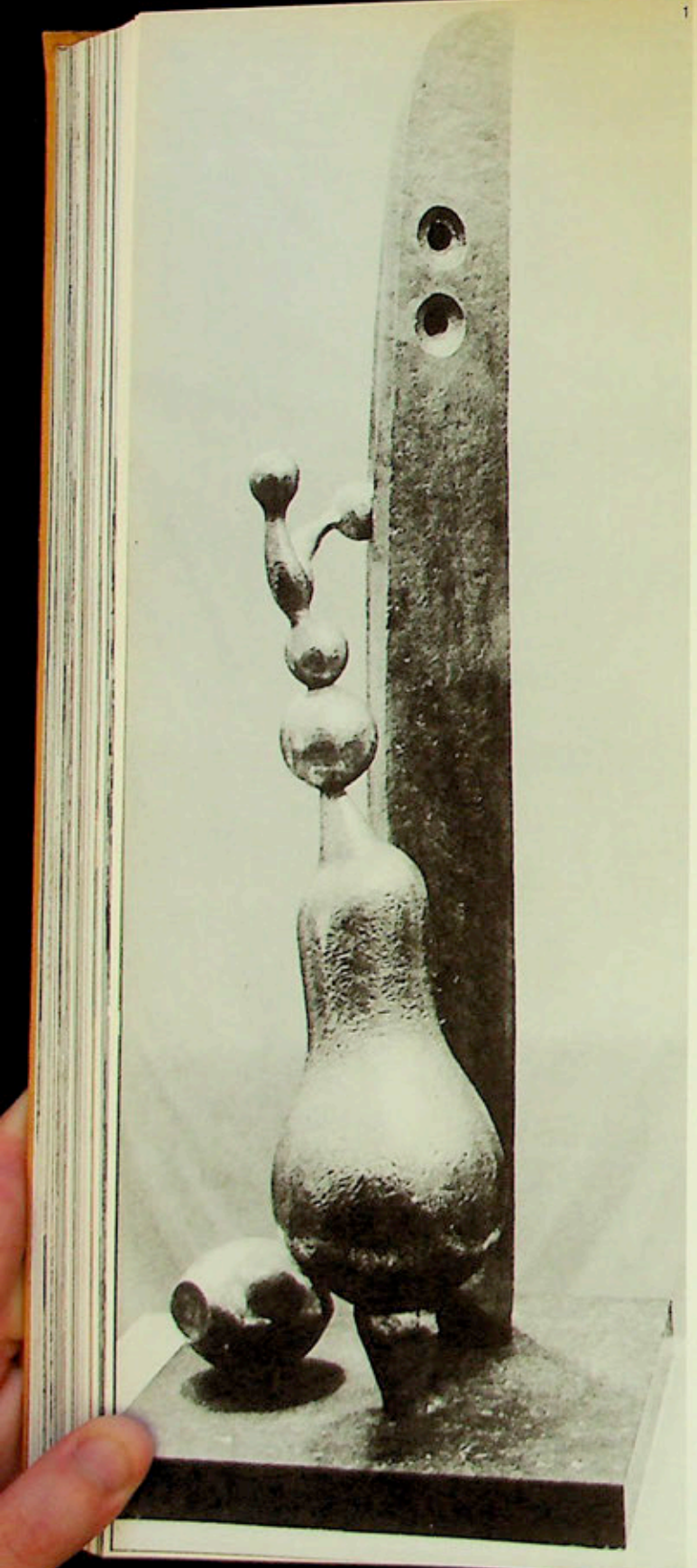
2 Cube E, « Mort et résurrection ». De gauche à droite, Paalen, « Fête mexicaine », Mörner: « Intervention des orateurs morts »; au-dessus, Mesens: « Mauvais ange »; Gironella: « La Reine Mariana ». 1962.
3 Cube S, « Clair de terre » (Hommage à André Breton). De gauche à droite, Giacometti: « L'objet invisible », Chirico: « Le cerveau de l'enfant », Max Ernst: « Collage », 1949, Duchamp: « Why not sneeze? »
4 C. A. Ehrensvärd: « La vraie naissance du poète ». 1795. Plume et lavis, 33x22 cm. Nationalmuseum, Stockholm. 5 Joan Miró: « Le pet ». Huile sur toile, 130x95 cm. Coll. Aimé Maeght, Paris
6 J. Heinrich Füssli: « Scène non identifiée ». Huile sur toile, 66,8x76,8 cm. Frankfurter Goethemuseum.


4



5

6



L'Œil: Il y a quelques années, à Paris, l'exposition surréaliste organisée par la galerie Charpentier avait été violemment dénoncée par André Breton et ses amis. Pensez-vous, Ragnar von Holten, que l'exposition « Surrealism? » échappe aux reproches qui furent alors adressés à l'exposition Charpentier?

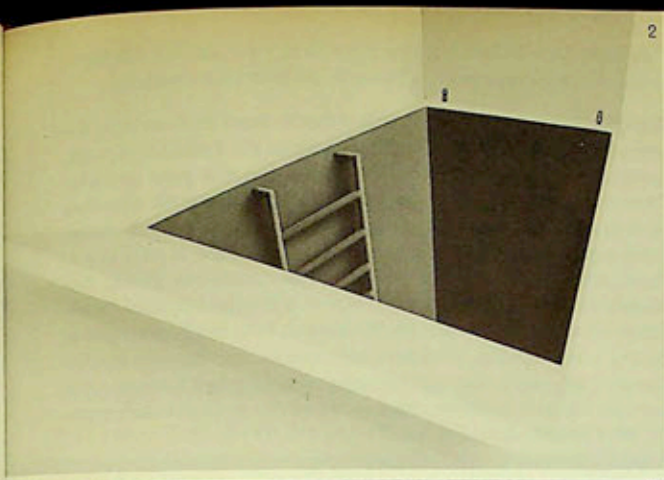
Ragnar von Holten: L'exposition Charpentier prétendait dresser un bilan, d'autant plus truqué d'ailleurs qu'aucun des jeunes surréalistes amis de Breton n'y était représenté. Par contre, on y trouvait des expressions mondaines d'un surréalisme édulcoré, vraisemblablement par concession au public habituel de cette galerie. Ici, en Suède, nous n'étions tenus ni à pareil bilan ni à de telles concessions. En outre, le dessein de nuire, que l'on pouvait prêter à l'un des deux organisateurs de Charpentier, surréaliste rayé des cadres depuis nombre d'années, ne saurait nous concerner: sans l'amitié et l'admiration que nous portions à la personne d'André Breton, José Pierre et moi-même, nous n'aurions point tenté cette aventure. J'ai ajouté quelques noms suédois à l'ensemble international, mais des noms d'artistes manifestant une affinité indéniable avec l'esprit du surréalisme. Avant tout, ce que nous avons voulu, c'est montrer un « surréalisme vivant ». D'où l'importance accordée à certaines démarches actuelles. C'est ainsi, par exemple, que Silbermann et Télémaque ont apporté une contribution décisive à la préparation de cette exposition. De même, un cube entier a été réservé à Matta qui, tout d'abord, avait pensé venir le peindre à Stockholm, mais qui a préféré ensuite le faire exécuter à sa place par un artiste inconnu de lui. J'ai fait alors appel à Lars-Gösta Lundberg, un jeune peintre suédois du plus grand intérêt, qui a accepté avec enthousiasme de traduire aux dimensions du cube les dessins envoyés par Matta et s'est acquitté brillamment de cette tâche. Or, que représente le cube de Matta? L'amour, mais aussi la dénonciation, la brutalité policière, les paniers à salade. Tout cela dans un langage proche de celui des « comics », très direct, très convaincant. D'un certain point de vue, c'est l'œuvre la plus « révolutionnaire » de l'exposition. Mais c'est aussi le seul cube dans lequel on ne puisse pas entrer: par une ouverture, on regarde ce qui s'y passe comme on regarde la cage aux fauves. Et pourtant ce qui s'y passe est en relation immédiate avec notre situation présente...

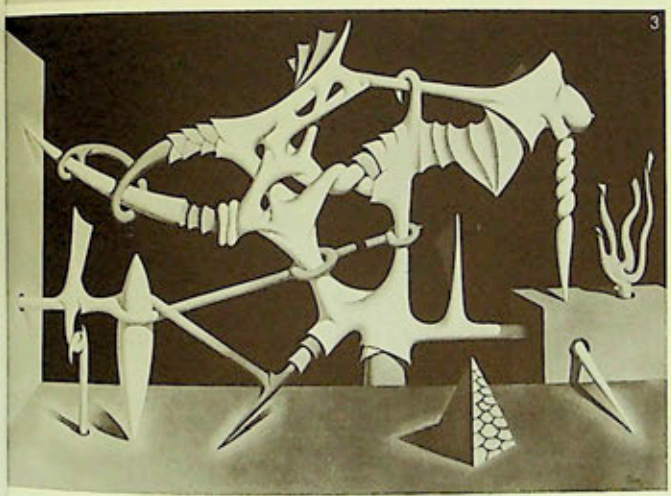
L'Œil: Mais ce point d'interrogation dans le titre, que signifie-t-il? S'agit-il d'une remise en cause globale du surréalisme? D'un doute émis quant à sa signification, sa valeur ou sa pérennité?

José Pierre: Le surréalisme est avant tout une interrogation. C'est-à-dire qu'il est le contraire d'un dogme. Dans le dogme, chaque question n'intervient que comme signal de la réponse, en réalité prédéterminée, qui s'y adapte. Un catéchisme, qu'il soit catholique-romain, luthérien ou maoïste, a pour fonction première d'esquiver l'interrogation. Ne jamais accepter pour argent comptant les certitudes admises, non seulement par la classe dominante mais par les diverses factions de l'intelligentzia, telle est la règle d'or du surréalisme. A ses yeux, c'est manquer à l'exigence révolutionnaire que de ne pas se vouloir toujours, de quelque manière et quel que soit le contexte social et politique, « à rebours ». (On s'en souvient, c'est le thème de « L'écart absolu », emprunté à Fourier, qui inspira la dernière exposition internationale du surréalisme organisée par André Breton à la galerie L'Œil en décembre 1965.) Pour nous en tenir au plan artistique, s'il est au moins curieux qu'un tas de boue puisse se donner aujourd'hui pour une œuvre d'art (mais nombre de cosmogonies nous ont habitués à de tels prodiges), il n'en demeure pas moins précieux qu'un petit rectangle de toile ou de papier continue à nous faire rêver. Plus généralement, il n'est pas mauvais de s'interroger en ce moment sur le devenir du surréalisme en tant que définition de la création artistique...

L'Œil: La présentation de l'exposition en onze cubes (« selon une idée d'Alain Joubert », dit le catalogue), outre les possibilités qu'elle offrait à la répartition des œuvres, obéit-elle à des intentions précises?

José Pierre: Elle répond à la fois à une intention ludique et à une intention polémique. L'intention ludique, sans cesse réaffirmée dans le surréalisme, depuis « le cadavre exquis » jusqu'à « l'un dans l'autre », consiste ici à se référer au jeu de cubes. Mais une exposition répartie en onze cubes c'est, de toute évidence, la révélation d'une structure. Nous pouvons donc admettre comme recevable l'hypothèse selon laquelle le contenu profond du surréalisme se réduirait (du moins en Suède où, de même que dans la versification française, l'e muet final tombe) à dix lettres (cubiques, c'est-à-dire deux fois multipliées par elles-mêmes) et un signe de ponctuation (également élevé au cube). N'importe qui, mis en possession de ces éléments, se trouverait ainsi en mesure de reconstituer la totalité des idées surréalistes. Il nous a paru amusant aussi de détourner de leur absence volontaire de signification les vieilles Structures Primaires de Judd, Morris ou Tony Smith et de substituer nos cubes « pleins » à leurs cubes « vides ».





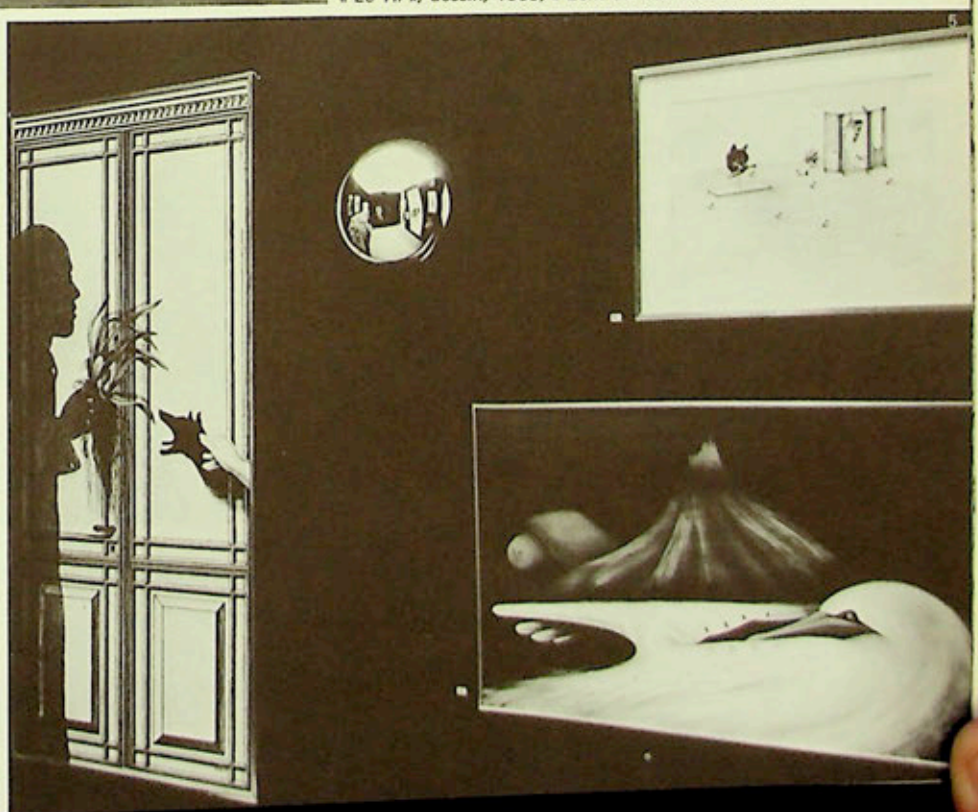
L'Œil: Quels principes ont présidé à la distribution, dans les différents cubes, du matériel exposé?

Ragnar von Holten: Vous l'avez sans doute remarqué, chaque cube porte un titre qui, dans le catalogue (dont la division en onze parties épouse fidèlement le plan de l'exposition), est souligné par une phrase poétique, une devise. Le premier cube, intitulé « Clair de terre », a pour devise: « Liberté couleur d'homme »: c'est dire qu'il est dédié à André Breton. Le cube « Elle est retrouvée » (Rimbaud), qui a pour devise: « Courir sur un miroir comme un aveugle » (Péret), est consacré à l'automatisme, etc. La plus grande souplesse dans la répartition et une extrême diversité de « ton » d'un cube à l'autre tiennent au fait que la responsabilité de chacun des cubes incombait plus particulièrement à un (quelquefois deux) de nos amis, à José Pierre ou à moi-même. Agustín Cárdenas et Ivan Tovar se sont occupés du cube « La boîte enragée », Matta de son propre cube « Les voies de l'ardeur », Silbermann du cube « La perversité », Télémaque du cube « Sali e Tabacchi », Silbermann et Télémaque du cube « Clair de terre », Toyen du cube « Le rêve », José Pierre du cube « Trompe l'œil », moi du cube « L'objet aimé »... Compte tenu de la direction adoptée pour chacun de ces cubes, les œuvres qui devaient y prendre place ont été choisies très librement. Ainsi, dans le cube « L'objet aimé », à côté d'objets surréalistes classiques comme les chaussures siamoises de Meret Oppenheim ou le « Nuage articulé » de Paalen...

L'Œil: Je retrouve mon parapluie!

Ragnar von Holten: ... on trouve « Le bibliothécaire » d'Arcimboldo, un « remake » de « L'énigme d'Isidore Ducasse » spécialement exécuté pour notre exposition par Man Ray, « La chaise baroque » d'Endre Nemes et la première machine à coudre peinte par Konrad Klapheck en 1957, bien avant le Pop Art. Dans son cube « Trompe l'œil », José Pierre a associé à Klapheck et Télémaque, deux peintres depuis longtemps reconnus par les surréalistes et par Breton lui-même, quatre artistes qui n'avaient jamais été mêlés

1 Eric Grate: « Les Atlantides pleurent leurs pâques perdues ». 1932. Bronze, haut. 125 cm. 2 Costas Tsoclis: « Trou ». 1969. 140x120 cm. Galerie Sonnabend, Paris. 3 Ivan Tovar: « Un dieu insatisfait » 1969. Huile sur toile, 195x114 cm. 4 Hans Bellmer: « La toupie ». 1969. Bronze, haut. 71 cm. Coll. M. André-François Petit, Paris. 5 Cube R, « Le rêve ». De gauche à droite, fragment d'un photo-objet de Heisler, Toyen: « Mythe de lumière », 1946, « Le Tir », dessin, 1939, « Loin dans le Nord ». 1966.



aux activités surréalistes: Eugenio Barbieri, Théo Gerber, Piero Gilardi et Costas Tsoclis. Il s'agissait non point d'une tentative d'annexion mais d'une hypothèse élargie sur l'avenir du surréalisme pictural, hypothèse au bénéfice de laquelle un paysage à la fois extatique et désespéré de Gerber, un tapis de galets en mousse de plastique de Gilardi, un « Trou » architectural de Tsoclis et une œuvre cinétique de Barbieri (une paire de ciseaux pneumatique qui se transforme en femme) ajoutent leur contribution convergente-discordante à « La guerre » de Klapheck et au « Large » de Télémaque.

José Pierre: J'ajouterai que, pas plus que nous ne nous sommes souciés de l'histoire ni préoccupés de réunir exclusivement des chefs-d'œuvre reconnus pour tels, nous n'avons cherché à être complets. Entre autres, nous nous sommes passés le plus commodément du monde, j'entends sans en éprouver le moindre remords, de Brauner et de Masson. Non point par hostilité délibérée: plutôt parce que, ce que nous avions souhaité de l'un et de l'autre nous ayant échappé, nous n'avons pas souhaité de nouveau... La seule grave lacune à mes yeux, c'est Gorky, le tableau que nous avions arrêté en premier lieu ayant été impossible à obtenir à la dernière minute. Gorky, là oui, c'est dommage...

L'Œil: Vous avez l'un et l'autre évoqué l'avenir du surréalisme sur le plan plastique. De quoi, selon vous, sera-t-il fait? Et pensez-vous que cela se lise dans cette exposition?

José Pierre: Organiser une exposition et lire dans le marc de café sont deux opérations assez dissemblables. Pourtant, pas plus pour mon ami Ragnar von Holten que pour moi-même, il n'était question de fabriquer au surréalisme un cercueil doré (ou, si vous préférez, onze cercueils dorés). Et tant pis si quelques cadavres (argentés ou désargentés) prétendent le contraire. La volonté expresse, qui fut la nôtre, de « ne pas épuiser le sujet », en serait déjà garante. Mais ce n'est pas suffisant. Réunir ces œuvres, ici et de cette manière, se justifiait en premier lieu par le désir d'aider à une meilleure compréhension des idées surréalistes dans un pays, la Suède, où il n'y a jamais eu l'équivalent d'une telle manifestation. Pourquoi serait-il déraisonnable d'imaginer que cette exposition dans la Suède de 1970 puisse connaître des répercussions comparables à celles que connurent les expositions internationales du surréalisme au Danemark (1935), en Angleterre (1936), au Japon (1937)? Plus encore qu'alors, le refus du surréalisme plastique de s'en tenir à « un style » s'impose comme un éclatant exemple de liberté. Surtout à notre époque où les codes esthétiques pullulent comme jamais. Il s'agit essentiellement, en fin de compte, de préserver les droits absolus de l'imagination (y compris sur le plan social et politique). Si demain ces droits absolus sont sauvegardés dans l'expression artistique, les formes exactes que celle-ci revêtira ont vraiment aussi peu d'importance que la nature de leurs supports! Nous voyons les supports traditionnels mis en cause (surtout depuis la généralisation, sous des déguisements divers, de la notion d'objet surréaliste) tandis que volent en éclats les définitions admises de l'œuvre d'art. Fort bien, pourvu que ne soit pas sacrifié du même coup le ressort révolutionnaire de l'œuvre d'art (révolutionnaire parce qu'expression d'un irrépressible désir). Y veiller, telle est peut-être la tâche actuelle du surréalisme. Et cela d'autant plus qu'ayant récemment renoncé à ses structures militantes, il lui faut plus que jamais tout espérer de la générosité et de l'audace de quelques-uns.

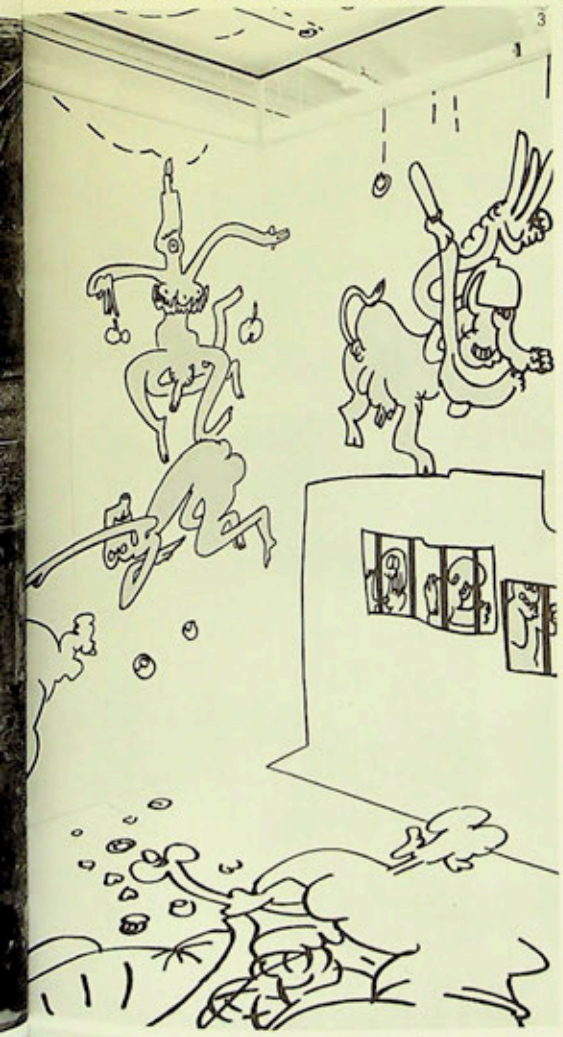
L'Œil: Une dernière question: Ragnar von Holten, partagez-vous l'optimisme de José Pierre en ce qui concerne les échos que peut éveiller en Suède cette exposition?

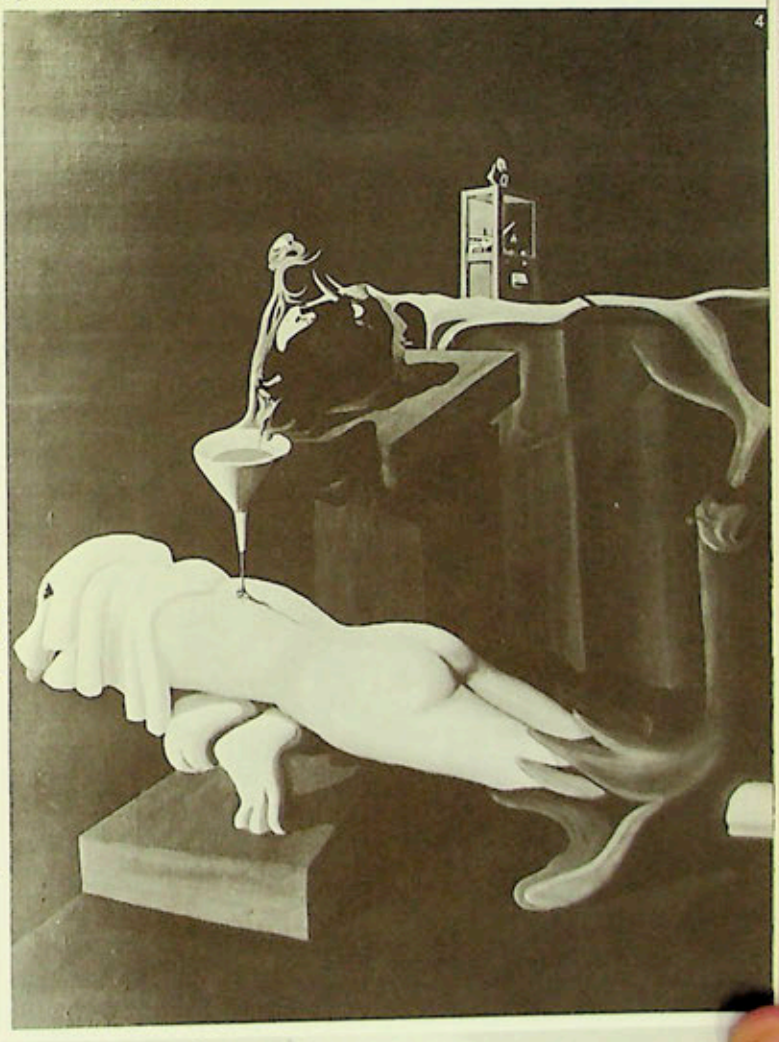
Ragnar von Holten: Il me semble qu'elle vient au bon moment, bien que ce moment soit aussi celui où l'agitation « gauchiste » confond souvent l'expression artistique quelle qu'elle soit avec le vieux monde à abattre. Il est évidemment plus difficile de discerner le contenu révolutionnaire d'une œuvre d'art véritable que celui d'un slogan. Mais je pense que quelques-uns sont en mesure d'y parvenir... D'autre part, jusqu'à ce jour, il était de bon ton en Suède de nier l'importance du surréalisme pictural sous prétexte que celui-ci relevait de la « littérature ». Ceci est dû au fait que le constructivisme a longtemps régné dans ce pays...

José Pierre: En réalité, à la base du constructivisme, il y a aussi une « littérature », la plupart du temps très imbécile: la théosophie chez Mondrian, par exemple...

Ragnar von Holten: Cet ensemble qui, après le Moderna Museet de Stockholm, ira dans trois autres musées de Suède (à Göteborg, à Sundsvall et à Malmö) d'ici la fin juin, permettra au public suédois, il me semble, de comprendre et de goûter les origines lointaines du surréalisme (Arcimboldo, Füssli, Moreau) tout comme le rôle des médiums et des fous dans la libération de l'individu créateur, de constater la diversité poétique offerte soit par le recours à l'automatisme, soit par l'intervention de l'objet (réel ou figuré), enfin d'apprécier les démarches personnelles d'artistes très différents. Cette diversité sera reçue, je le crois, comme le signe de la libération intégrale de l'homme entreprise par le surréalisme. Cette libération intégrale, inutile de préciser que l'homme suédois, la femme suédoise, en ont besoin tout comme les autres hommes et les autres femmes. D'autant que le visage de l'oppression sait se parer parfois des plus riantes couleurs. Mais c'est toujours le regard de Méduse! Non, je ne pense pas que cette exposition passera inaperçue en Suède...

1 Gustave Moreau: « Salomé dansant ». Huile sur toile. 92x60 cm. Musée Gustave Moreau. 2 Cube M, « Les voies de l'ardeur ». Cube de Matta, exécuté par Lars Gösta Lundberg. 1970. 3 Oscar Dominguez: « La machine à coudre électro-sexuelle ». 1935. Huile sur toile, 100x81 cm. Coll. M. André-François Petit, Paris. 4 Maquette de l'exposition.





L I S M ?

UNE VILLE ROMAINE

PAR GILBERT PICARD

Dans le Sud tunisien, le site de Sbeitla reste à découvrir

Le Capitole de Sbeitla. Face postérieure.

L'arc d'Antonin le Pieux à l'entrée du Forum.

Le paysage de Sbeitla.

Sbeitla, que les Romains nommaient Sufetula, fut, comme Timgad, un des postes avancés de la civilisation méditerranéenne en bordure du Sahara. Les chaînes de l'Atlas, orientées dans leur tracé final du SW au NE, se prolongent à travers la Tunisie de Tebessa au Cap Bon, en une « dorsale » peu élevée et fragmentée, mais qui coupe le pays en deux zones appartenant chacune à un monde différent: à gauche le Tell, varié dans son relief et ses paysages, encore suffisamment arrosé pour nourrir sans peine arbres et moissons; à droite, de vastes steppes conduisent au Sud vers le désert, dont les sépare un long fossé où stagnent les eaux salées des Chotts. Ces plaines dont les touffes rêches de l'alfa, dominées de place en place par un grand arbre isolé, ne voilent guère le sol fauve, sont le domaine naturel des nomades pasteurs et chasseurs. Pourtant, dans l'antiquité et le Haut Moyen Age, le patient travail d'agriculteurs venus des bords de la Méditerranée avait réussi à tirer parti de leur sol qui ne demande qu'un peu d'eau pour nourrir généreusement les céréales et l'olivier. Or, si les pluies venues de l'Ouest ne franchissent que difficilement la barrière des montagnes, les eaux qu'elles y déposent se répartissent entre les deux versants; celles qui ruissellent vers la steppe se rassemblent en oueds qui tâchent vainement de gagner la Méditerranée et meurent épuisés dans des lagunes saumâtres et stériles. L'un de ces oueds a modelé le paysage de Sbeitla. Sur sa rive nord, en vue de la montagne, les nomades gétules s'arrêtèrent d'abord pour abreuver leurs troupeaux; puis des colons romains vinrent monter la garde face à ces mêmes Gétules, refoulés vers le désert; ils créèrent peu à peu autour de la ville un district agricole florissant, couvert d'une forêt d'oliviers. A la fin de l'antiquité, Sbeitla, métropole du christianisme africain, reprend un rôle militaire actif, face aux nomades berbères d'abord, puis aux envahisseurs arabes. C'est là qu'en 647 le patrice Grégoire succomba par le sabre. Sbeitla décline dès lors au profit de Kairouan, fondée par le vainqueur pour être le flambeau de l'Islam maghrébin.

C'est sans doute à la fin du Ier siècle de notre ère, sous la dynastie des Flaviens (69-96) que Sufetula fut fondée.

Rome avait pris pied en Afrique dès 146 av. J.-C., en annexant le territoire de Carthage qu'elle venait d'anéantir. La steppe gétule, encore vide de cultures et de villes, n'appartenait pas à ce domaine. C'est Jules César qui s'en empara, un siècle exactement plus tard, en détruisant

le royaume numide, que Massinissa avait créé contre Carthage, avec l'appui de Rome, mais que Jugurtha et Juba avaient essayé d'affranchir du pesant protectorat latin. Ce royaume fédérait tant bien que mal deux peuples différents moins par la langue et les mœurs que par l'économie; les agriculteurs sédentaires du Tell acceptèrent sans trop regimber la domination étrangère; les Gétules comprirent que l'ordre nouveau ne laisserait pas de place au libre vagabondage indispensable en été à la survie de leurs troupeaux assoiffés, mais incompatible avec l'exploitation rationnelle de toutes les ressources du pays; il fallut trois quarts de siècle aux légions pour les contraindre à la sédentarisation ou à la fuite. Pour mener cette lutte, les légionnaires étaient partis de la dorsale et avaient lancé sur la steppe un lacis de routes stratégiques appuyées à des postes fortifiés; Sufetula fut sans doute un de ces castra, mais il n'est resté aucune trace matérielle de ce passé militaire.

Sous les Flaviens, on entreprit la reconstruction.

Vespasien (69-79), bourgeois italien encore proche de ses origines paysannes, comprit que l'Empire se stabiliserait partout où il pourrait implanter une classe moyenne de petits propriétaires, semblables à ceux qui avaient bâti, de leur sueur et de leur sang, la grandeur de Rome républicaine. Ses édits encouragèrent les paysans africains à planter la vigne et l'olivier, cultures hautement rentables, dont les grands propriétaires italiens auraient voulu garder le monopole. En même temps les gouverneurs reçurent l'ordre d'inciter partout les peuples sujets à adopter les mœurs romaines. Tacite, dont le beau père Agricola gouverna sous Domitien l'une des provinces les plus récemment conquises et les plus sauvages, la Grande-Bretagne, a analysé avec son pessimisme lucide cet impérialisme culturel, moins brutal et plus efficace que la force toute nue, qui permettait à un empereur assisté de quelques centaines de fonctionnaires et de moins de quatre cent mille soldats, de gouverner, en les rendant heureux, cent millions d'hommes.

Quelques légionnaires en retraite, originaires, les uns d'Italie et des provinces occidentales – il y avait notamment à cette époque, dans l'armée d'Afrique, un certain nombre de Gaulois – les autres des anciennes villes puniques déjà romanisées vinrent donc s'établir à Sufetula avec leurs femmes, leurs enfants et leurs esclaves; ils groupèrent autour d'eux les notables des tribus environnantes qui reçurent le droit de cité romaine. A ce noyau, qui formait la classe dirigeante de la nouvelle cité, s'ajoutèrent d'autres Africains, maintenus ceux-là dans leur condition de « pérégrins », mais admis à participer à l'assemblée civique de Sufetula. De temps en temps, l'un d'eux était élu à une magistrature; il recevait alors automatiquement

Chapiteau et linteau d'une église byzantine.

Le temple de Junon.

le droit de cité romaine, et se trouvait ainsi pleinement assimilé à l'aristocratie de la cité. On appelait municipe ce genre de communauté qui réalisait ainsi de façon souple et progressive la romanisation d'un groupe d'autochtones. Lorsque ce processus avait fonctionné pendant un certain temps, et que la majorité des habitants étaient devenus citoyens romains, la ville était promue au rang de colonie. Sufetula obtint ce statut une centaine d'années après sa fondation.

Lors de la création du municipe, on avait assigné à chacun des membres de la classe dirigeante une parcelle du sol urbain, de forme rectangulaire, délimitée par des rues droites et bien pavées, drainées par des égouts, dont plusieurs sont encore presque intactes. Chaque famille fit construire sur son lot une maison aux pièces groupées généralement autour d'une cour à portiques. Les terres entourant la ville furent attribuées selon le même principe; les arpenteurs militaires avaient mesuré tout le sol africain, devenu par la conquête propriété du peuple romain, et l'avaient partagé en carrés de 50 hectares, les centuries; les grandes familles sufétuliennes durent recevoir chacune une ou plusieurs centuries; d'autres furent morcelées en lopins parfois tout petits qu'occupaient, avec des statuts très divers, une foule de petits cultivateurs. Grandes ou médiocres, les exploitations furent presque uniformément complantées d'oliviers; le voyageur qui parcourt aujourd'hui la steppe autour de Sbeitla rencontre à chaque instant des piliers monolithiques jumelés, sortes de doubles menhirs équarris: ce sont les montants des anciens pressoirs romains, seul vestige apparent de l'ancienne mise en valeur d'une terre dont l'agriculture moderne n'a encore reconquis que de faibles surfaces.

A l'agrégat d'hommes, divers par la race, les traditions et la condition sociale qui formait la cité de Sufetula, il fallait donner un esprit communautaire. Cet esprit se forgeait grâce à l'administration de la petite république autonome que constituait le municipe. Sa constitution était calquée sur celle de la Rome républicaine: le pouvoir était, en théorie au moins, partagé harmonieusement entre l'assemblée populaire, l'ordo ou sénat, et les magistrats annuels, duumvirs qui rendaient la justice et maintenaient l'ordre, questeur chargé des finances, édiles qui s'occupaient de la voirie, des bâtiments publics et des transactions commerciales. Certes toutes les questions graves échappaient à leur compétence et étaient portées les unes devant le proconsul placé à la tête de la province d'Afrique par le Sénat de Rome, les autres devant les fonctionnaires impériaux qui, assez fréquemment, les soumettaient à la décision du Prince lui-même. Mais il restait assez à faire aux autorités municipales pour que le Forum, centre de leurs activités fut constamment animé par une foule empressée.

Le Forum de Sbeitla est l'un des mieux conservés, non seulement d'Afrique mais du monde romain tout entier. C'est une place rectangulaire de 70 m. sur 60, entièrement ceinte d'un mur haut de quatre mètres; l'entrée se fait au Sud, par un arc à trois baies, dont la frise porte une dédicace à l'empereur Antonin, datable des premières années de son règne, (entre 140 et 143 apr. J.-C. exactement).

Le côté opposé de la place est occupé par trois temples juxtaposés, dont les proportions harmonieuses font un des chefs-d'œuvre du classicisme romain. Les architectes africains semblent avoir eu peu de goût pour les formes compliquées et les virtuosités techniques qu'affectionnaient au contraire leurs confrères italiens et gallo-romains à cette époque; si le décor de leurs édifices est quelquefois chargé, la ligne en est toujours d'une élégante rectitude. Celui de Sufetula, dont nous ignorons le nom, avait à réaliser un Capitole, c'est-à-dire un temple consacré aux trois divinités qui patronnaient l'Etat romain depuis l'an 509 av. J.-C.: Jupiter, Junon et Minerve; d'habitude, on suivait l'exemple donné par le roi Tarquin le Superbe, fondateur du culte, en abritant les trois divinités dans un même sanctuaire à la cella partagée en trois chapelles; mais on obtenait dans ce cas des édifices larges et lourds; pour éviter cet inconvénient, le constructeur du Capitole de Dougga, postérieur d'une vingtaine d'années à celui de Sbeitla, adopta un temple à cella unique où les trois Olym-

Le pont-aqueduc.

piens devaient se contenter chacun d'une niche pour abriter sa statue; c'était peut-être les traiter avec quelque désinvolture. Le maître de Sufetula choisit un autre parti, plus rare, dont on a pourtant des exemples à Chieti, en Italie, et à Belo, sur la côte atlantique de l'Andalousie: chaque divinité reçut son temple particulier, mais les trois édifices furent étroitement unis par des ponts qui reliaient leurs podia; celui de Jupiter, au centre, est comme il se doit plus haut et plus riche que celui de ses compagnes; les chapiteaux sont d'ordre composite, tandis que Junon et Minerve doivent se contenter du corinthien ordinaire. Devant les temples, la place est nue entre les portiques qui la bordent; elle était seulement animée autrefois par des statues et des autels dont quelques-uns ont survécu. Tout cela est si justement combiné, les proportions des temples s'accordent si bien à celles de la place, et leur silhouette s'inscrit si exactement dans les embrasures de l'arc, que je ne puis partager l'opinion de ceux qui ne voient pas dans cet ensemble parfait l'œuvre d'un seul bâtisseur; sans doute la réalisation dut-elle durer de longues années, mais les plans de tout le complexe furent sûrement préparés dès l'origine.

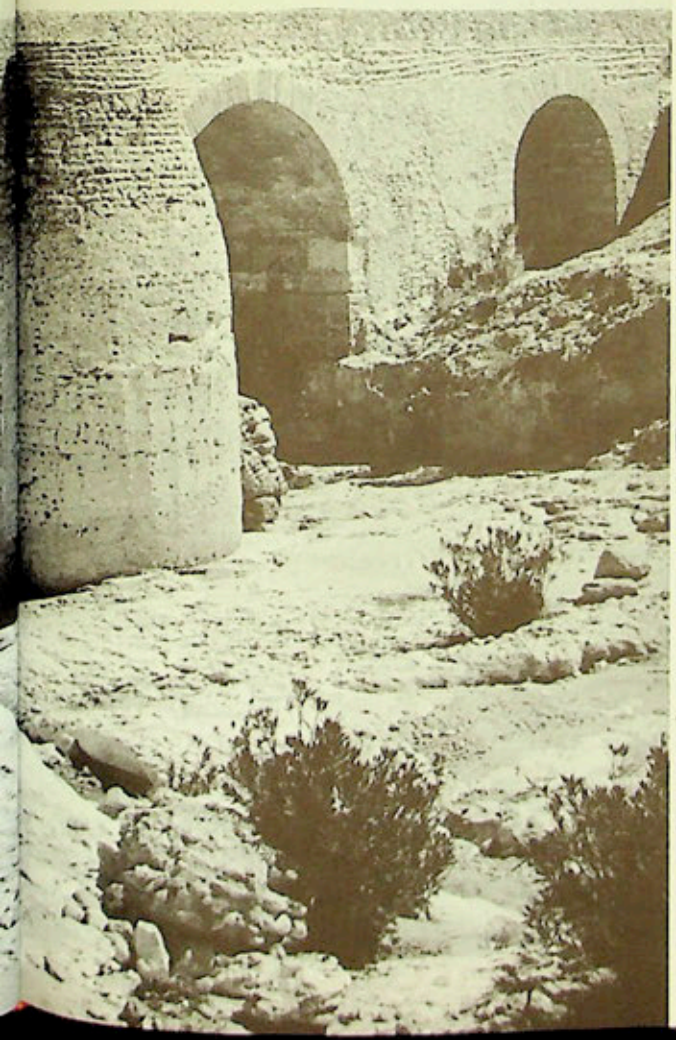
Au temps d'Antonin, Sufetula n'était encore qu'une des quelque cinq cents cités qui se partageaient le sol de l'Afrique romaine, et pas l'une des plus importantes. Elle était destinée à jouer plus tard un rôle historique, à l'heure où l'Empire devrait lutter contre les forces destructives sorties du désert; elle retrouvait ainsi le rôle de boulevard de la civilisation méditerranéenne pour lequel elle avait été fondée, et qu'elle avait oublié dans l'euphorie de la paix impériale.

Déjà les empereurs de la tétrarchie, Dioclétien et ses collègues, qui de 285 à 305 remirent en ordre l'Empire après cinquante ans d'anarchie, marquèrent l'intérêt qu'ils portaient à Sufetula; le théâtre, dont l'hémicycle est creusé dans la berge de l'oued, fut alors construit, ou du moins entièrement renouvelé. Ce monument me procura, en 1941 la joie de voir pour la première fois en Tunisie, sortir de terre une statue: un Dionysos

(Suite en page 66)

La place du Forum. Au premier plan, un chapiteau composite du temple de Jupiter. Au fond, l'arc d'Antonin (face antérieure).

L'arc de la Tétrarchie.



Le baptistère de Vitalis.

L'ACADEMIE DE SAN FERNANDO

par Alfonso E. Pérez Sanchez

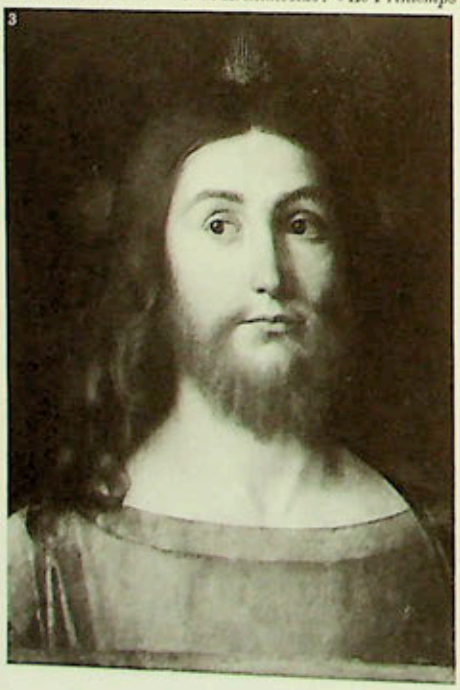
Si vous comptez parmi les innombrables touristes qui passent l'été en Espagne, ne manquez pas à Madrid un musée trop peu connu et qui mérite de l'être

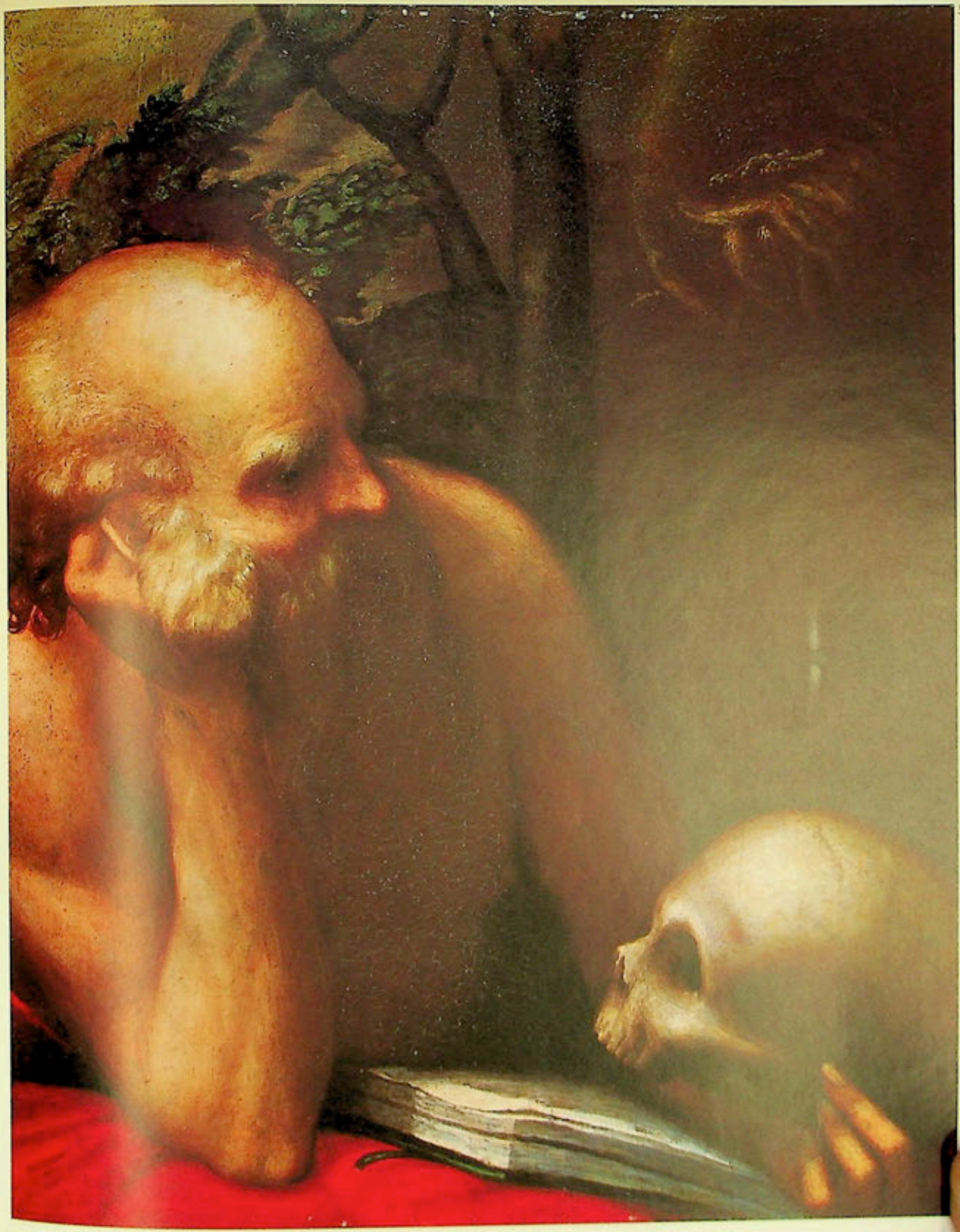
L'Académie de San Fernando est, après le Prado, le plus important musée de peintures de Madrid. Ses incomparables collections de Goya et de Zurbaran sont, en un sens, supérieures à celles du Prado ou constituent tout au moins leur complément indispensable. Le musée pourtant reste peu connu et certaines de ses œuvres les plus significatives sont encore inédites. Un tel oubli tient à la fois à l'insuffisance des installations et à la négligence de l'Académie elle-même, qui laissa ses collections dans un déplorable état d'abandon. Mais depuis quelques années, les responsables du musée se sont attachés à une politique de rénovation qui prévoit sur le plan architectural des aménagements importants et qui d'ores et déjà a eu pour conséquence des « redécouvertes » spectaculaires grâce à la restauration des tableaux. D'autre part, la disposition nouvelle des collections de dessins permet l'exposition permanente d'un grand nombre d'entre eux, tandis que la totalité en a été rendue facilement accessible aux chercheurs.

L'Académie de San Fernando est l'expression typique de la politique culturelle du XVIII^e siècle et de sa sensibilité. Créée en 1752, à l'imitation des académies françaises, elle monopolisa, durant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle et une bonne partie du XIX^e siècle, l'enseignement artistique et la définition du goût officiel et « académique », à l'intérieur d'une tradition classique et idéalisante qui, il faut bien le préciser, n'a pas suffisamment profité de l'enrichissement artistique espagnol, bien que Goya lui-même en ait fait partie.

Les collections de l'Académie reflétaient naturellement son goût et sa mentalité. Les œuvres de ses fondateurs, peintres froids et guindés, à cheval entre la sensibilité du baroque tardif et le néo-classicisme naissant, ne suffiraient pas à éveiller aujourd'hui l'intérêt du public pour le musée de San Fernando si des circonstances

1-2 *Romulo Cincinato : « Saint Paul et saint Pierre ». Toile. 227×100 cm. Bois. 44×33 cm.* **4** *G. Archimboldo : « Le Printemps ». Bois. 66×50 cm.* **3** *Giovanni Bellini : « Le Sauveur ».* **5** *Corrège : « Saint Jérome ».*





exceptionnelles n'y avaient amené également des peintures et des dessins qui n'étaient nullement destinées à enrichir de façon définitive les collections de l'Académie.

Il y eut d'abord les saisies qui suivirent la suppression de l'Ordre de Jésuites en 1774. A cette occasion et par ordre du roi, l'on chargea le voyageur Ponz, érudit secrétaire de cette académie, de confisquer toutes les œuvres d'art des diverses congrégations de jésuites des provinces de Cuenca et de Cordoue, et de les destiner à l'éducation et à l'enseignement artistique. L'Académie recueillit ainsi certaines œuvres importantes du XVI^e siècle, fort éloignées de ce que l'on s'attendrait à trouver parmi les collections d'une institution de ce genre. Vint ensuite la guerre contre Napoléon. L'Académie, érigée en organisme de consultation en matière d'art, durant les premières années consécutives à l'invasion napoléonnienne, devint un véritable magasin pour les peintures échappées au butin de l'envahisseur et, plus tard, pour celles qui furent rendues grâce aux réclamations faites, une fois la paix signée. Ceci explique la présence de toiles religieuses provenant d'églises et de couvents madrilènes ou même sévillans et aussi de certaines œuvres ayant appartenu à la collection royale. Les unes et les autres, déplacées à cause de la guerre, furent ensuite « oubliées » là, volontairement ou non.

Certaines parties des collections de l'Académie, et même des plus importantes en nombre, y entrèrent parfois à la suite d'événements politiques. Ainsi lors de la chute du tout-puissant ministre Godoy, en 1808, ses biens furent confisqués. Et après la guerre d'Indépendance, ses œuvres d'art furent déposées à l'Académie. Et bien que plusieurs d'entre elles aient été rendues à sa famille, l'Académie en conserve aujourd'hui la plus grande partie.

A ces apports fondamentaux, étrangers à l'Académie elle-même, s'ajoutèrent certaines donations ultérieures, quelques-unes très importantes, telle celle des Goya du donateur Prada en 1834. L'ensemble donne au Musée une richesse et une variété considérables, que l'on ne pouvait prévoir lors de sa fondation. Il me semble intéressant d'attirer ici l'attention sur quelques peintures du XVI^e siècle, les plus anciennes et certainement les plus précieuses de la collection, et celles à qui la restauration a rendu toute leur beauté. Ces œuvres de première importance méritent d'être connues et étudiées mieux qu'elles ne l'ont été jusqu'ici.

Il faut parler avant tout, à cause de sa priorité dans le temps et de la rareté, en Espagne, des œuvres de la première Renaissance italienne, du buste du *Sauveur* par Giovanni Bellini, œuvre très connue des spécialistes et signée de façon fort apparente, mais qu'on ne pouvait « voir » réellement avant que son récent nettoyage n'en révèle les tonalités et les finesses cachées (voir p. 44). Le tableau provient de la collection Godoy. Bien qu'il soit difficile de déterminer sa provenance antérieure, il s'agit là d'une pièce de grande importance, située vers 1500, période de la maturité de Bellini. Ce buste contient déjà un écho du modelé subtil et sensuel de Giorgione, son élève, qui, on le sait, est arrivé à déterminer une certaine évolution dans le style de son maître. Cette image, d'une beauté noble et sereine, connut un grand succès et il en existe de nombreuses copies et reproductions (Le Musée du Prado en possède une). Son influence est d'ailleurs encore plus sensible chez les artistes de la génération suivante tels Rocco Marconi, Bassaiti et Catena. Grâce à la restauration, le riche coloris de la palette bellinienne resplendit à nouveau, avec ses bleus et ses rouges veloutés qui se sont, par chance, très bien conservés. Une peinture sur bois représentant le *Printemps*, buste allégorique composé de fleurs, signé par Giuseppe Arcimboldo, ce peintre capricieux de la Cour de Prague, est véritablement révélée par la restauration et la surprise est d'autant plus grande que le tableau n'avait jamais été exposé (voir p. 44). Le modèle reprend un type connu depuis longtemps mais ici la qualité est peut-être supérieure. Cette peinture provient des collections royales parmi lesquelles se trouvaient d'autres œuvres de ce même artiste (on suppose qu'il fut envoyé par les Habsbourg de la branche autrichienne). Connaissant l'intérêt actuel pour ces sensibilités « capricieuses » du maniérisme le plus extrême, l'on comprend la révélation que fut, auprès d'un public plus jeune, la découverte de ce tableau. Il a dû être exécuté vers 1572-1573, date à laquelle furent peintes d'autres œuvres semblables à celle-ci: tels ces deux tableaux acquis récemment l'un par le Louvre et le second par la Collection Wenner-Gien de Stockholm.

Le *Saint Jérôme*, qui provient sûrement de la collection royale, est évi-

1 *et* **3** *Hans Muelich (1515-1575): « Le Calvaire ». Page ci-contre: détail. Ci-dessous, en bas de la page: l'ensemble du tableau.*
2 *Bernard Strigel: « La famille de l'Empereur Maximilien ». Toile. 73×60 cm.*

1 *Martin de Vos: « Les quatre éléments ». Bois. 165×257 cm.*
2 *Franck Francken II: « L'entrée des animaux dans l'arche ». Cuivre. 75×47 cm.*
3 *Franck Francken II: « La construction de la tour de Babel ». Cuivre. 75×47 cm.*
4 *Marius Reymeswaele: « Saint Jérome ». Bois. 69×87 cm.*

demment une œuvre d'une toute autre importance (voir p. 45). Bien que l'Académie l'ait longtemps attribué à Sebastiano del Piombo, sa paternité corrégienne est dorénavant totalement acceptée et reconnue, depuis que Longhi l'a publié en 1921. Ici encore, la restauration permet d'en reconnaître la véritable qualité et de le situer à sa place exacte dans l'œuvre du Maître de Parme. Longhi situait le tableau au début de la carrière du maître, vers 1515, à peu près à la même date que la *Sainte Famille* de Hampton Court, avec laquelle la silhouette de saint Jérôme présente une étroite ressemblance. Ces figures de vieillards, d'une extrême douceur, qui triomphent par la suite dans la coupole de Saint-Jean de Parme (1520-1523) et, plus tard encore, dans la cathédrale de cette même ville (1526-1530), trouvent ici l'une de leurs formulations les plus anciennes et les plus achevées, avec cet étonnant accent mythologique qui évoque les Neptune classiques, et, au-delà, l'univers de Léonard de Vinci.

Avec cette peinture s'achève le panorama de la Renaissance italienne à l'Académie.

Parmi les œuvres italiennes plus tardives, on peut citer encore, puisqu'elles ont été exposées et restaurées récemment, deux grandes figures de *saint Pierre* et de *saint Paul*, œuvres de l'Italien Romulo Cincinato, qui a vécu et travaillé en Espagne dès 1567 et a réalisé, au service de Philippe II, de nombreux ouvrages pour l'Escorial.

Ce sont deux silhouettes colossales, dérivées des cartons de tapisserie de Raphaël, mais offrant aussi un reflet atténué de l'art de Michel-Ange (voir p. 44).

La peinture flamande du XVI^e^ siècle a également laissé à l'Académie quelques toiles importantes. La plus ancienne est un superbe *Saint Jérôme* de Marius Reymeswaele (voir p. 49). Le type en est connu à de multiples exemplaires, mais celui-ci est d'une qualité spécialement remarquable, non l'un des plus anciens, cependant, puisqu'il est clairement signé et daté de 1535. Toute la crispation expressionniste de l'art de Marius se dévoile ici dans une de ses réalisations les plus personnelles: les mains nerveuses et ouvertes telles les pattes d'une araignée, la barbe turbulente et les rides d'un front tumultueux. Comme Marlier nous le signale, le caractère cruel et expressionniste de Marius diffère du sens caricatural de son maître Metsys: il traduit une violence, une aspérité plus denses et d'une plus grande profondeur religieuse. Peut-être est-ce le reflet du fanatisme iconoclaste que Marius semblerait avoir possédé dans sa vieillesse. Les accessoires de la nature morte, livres, instruments d'écritoire, établi, etc. sont détaillés avec l'habituelle maîtrise d'un Hollandais qui n'oublia jamais les techniques minutieuses et traditionnelles de son pays, extériorisant l'expression passionnée du monde de la Réforme.

L'Académie conserve deux œuvres importantes de Martin de Vos: l'une est la *Descente de Croix*, marquée par l'influence italienne, vénitienne surtout, dans les accords de tons et les vibrations lumineuses de la touche. La seconde est un grand tableau de la collection de Godoy, daté de 1584. On la désigne habituellement comme une allégorie de *l'Abondance*, ou de *la Fécondité*, bien qu'en réalité il s'agisse, comme le signalait l'inventaire du Prince de la Paz, d'une représentation des quatre éléments, avec un déséquilibre évident entre l'air, le feu et l'eau, symbolisés par des figures enfantines, tandis que la terre est représentée par une femme (voir p. 48). Composition moins heureuse que la *Descente de Croix*, elle offre pourtant une grande beauté dans la fabuleuse corne d'abondance débordante de fleurs et de fruits répandus autour de l'opulente silhouette féminine, transposition conventionnelle des matrones romaines dérivées de Michel-Ange.

Pour en terminer avec la peinture flamande du XVI^e^ siècle, il faut citer encore *La Cène*, d'Otto van Veen — intéressante par certaines analogies avec la peinture espagnole de la fin du XVI^e^ siècle — et deux cuivres caractéristiques de Frank Franken II, provenant aussi de la collection Godoy. Ils comportent des scènes de la Genèse (construction de la tour de Babel, Noé et sa famille entrant dans l'arche) selon des compositions connues en plusieurs exemplaires appartenant à différentes collections. Œuvres fort typiques, avec une pointe de sensibilité presque rubénienne, habilement fondues aux élé-

ments de la plus stricte tradition flamande (voir p. 48).

Les peintures allemandes sont peu nombreuses dans les musées espagnols (la qualité exceptionnelle des Dürer du Prado ne doit pas faire illusion à cet égard): ceci donne une importance d'autant plus grande à une œuvre dont la restauration a donné, de plus, des résultats spectaculaires: le *Calvaire* du peintre munichois Hans Muelich (1515-1575) signé et daté 1539, œuvre pratiquement inconnue bien que reproduite en 1925 d'après une vieille photographie dans la monographie de Bernt Hertman Rottgen. L'état de saleté dans lequel elle se trouvait ne permettait guère de reconnaître ni sa qualité, ni sa signification. Muelich est un artiste connu surtout pour ses portraits. Ses rares compositions religieuses s'échelonnent entre la période de sa première formation à l'école du Danube et la période suivante durant laquelle il adopte le style d'Augsbourg. Le *Calvaire* de l'Académie apparaît aujourd'hui comme une œuvre d'une importance extrême. Il se situe parmi les œuvres de jeunesse du peintre. Les contacts avec l'école du Danube y sont évidents. Pourtant la restauration a permis de découvrir des couleurs d'une grande délicatesse et une véhémence dans le traitement du paysage, qui sont supérieures aux œuvres connues de cet artiste et dignes d'Altdorfer (voir p. 46 et 47).

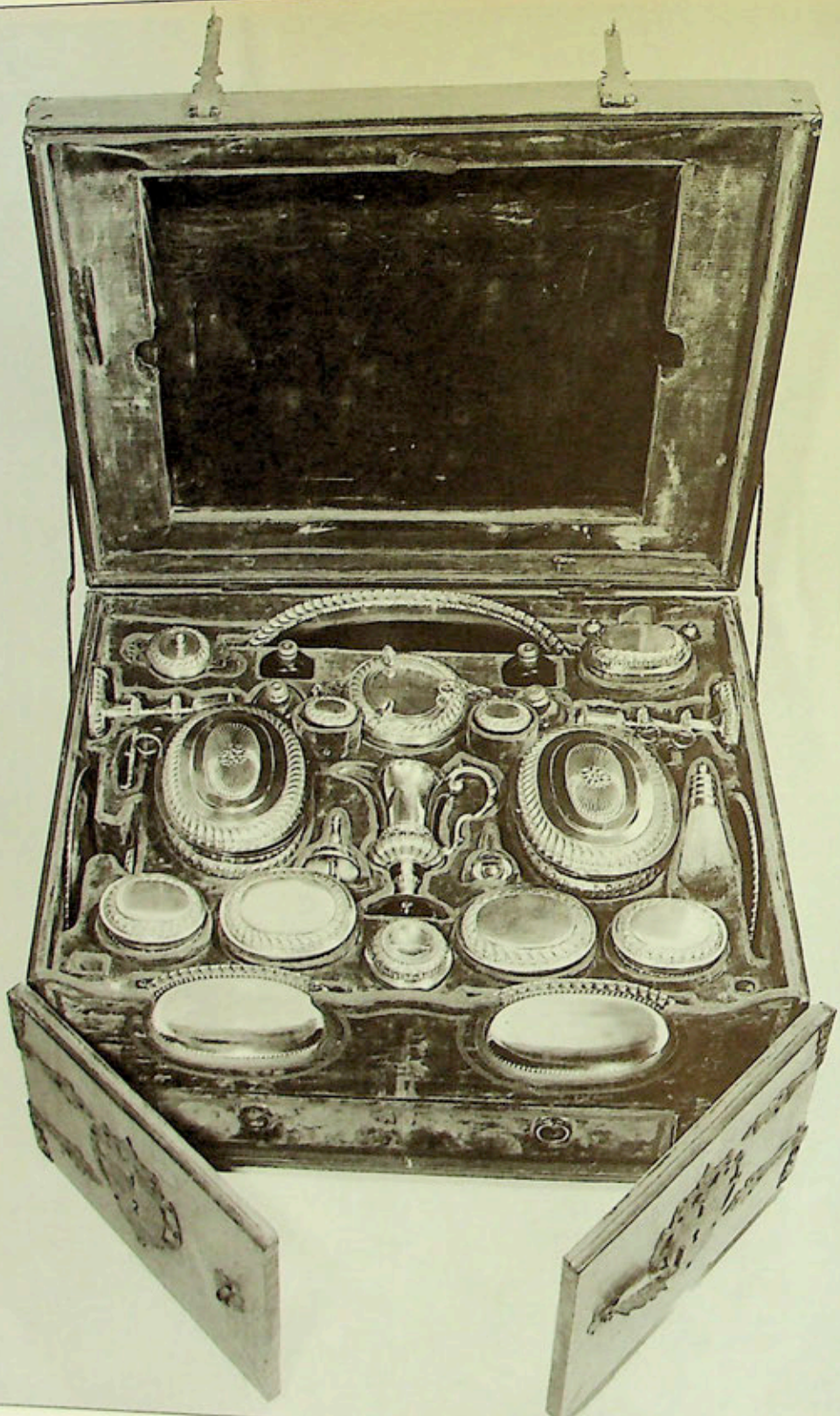
En même temps les multiples personnages anecdotiques qui remplissent la composition se sont concrétisés en un fourmillement de vie quotidienne, peut-être triviale mais pleine d'un pittoresque fort sympathique, à la manière de Georges Breu, ce qui fait le grand intérêt de cette pièce, étant donné la rareté, au-delà des frontières allemandes, d'œuvres de cette époque. Ce tableau mérite certainement d'être mieux connu et mieux apprécié.

Encore une œuvre allemande qui, bien que de qualité inférieure, peut prendre place dans cette énumération: le portrait, en groupe de *L'Empereur Maximilien et sa famille* (sa femme, son fils Philippe et ses petits-fils) (voir p. 46). Au siècle dernier on l'avait, ni plus ni moins, attribué à Grünewald, mais il ne s'agit que d'une réplique sur toile de la célèbre peinture sur bois de Strigel, au Musée de Vienne. La toile ajoute pourtant un élément qui, dans l'œuvre originale, demeurait obscur et dissimulé par le souci de donner au groupe une signification religieuse en établissant l'un de ces parallélismes familiers au maniérisme commençant. Dans le tableau de Vienne, en effet, les personnages portent des inscriptions les identifiant comme les descendants de la Vierge. La peinture de Madrid donne les véritables noms des personnages de la famille des Habsbourg. Il s'agit probablement d'une réplique tardive (qui ne peut être antérieure à Philippe II) exécutée peut-être pour l'Espagne.

Bien que cette œuvre provienne de la collection Godoy, il s'agit indubitablement de celle que Ponz, l'érudit voyageur du XVIII[e] siècle, avait vue au palais de la « Casa de Campo » en 1799. Elle fut exposée en 1958, à Tolède, lors de la grande exposition *Charles Quint et son époque*, à l'occasion du quatrième centenaire de l'empereur. Mais elle ne fut restaurée que récemment, ce qui a permis de lui rendre une certaine qualité. Il faut enfin signaler les œuvres espagnoles du XVI[e] siècle, certainement des plus remarquables.

Les œuvres de Luis Morales que possède l'académie sont parmi les plus significatives de ses collections. Une de celles-ci, le *Christ présenté au peuple* (voir p. 50) est l'œuvre qui a subi la restauration la plus complexe de tout le musée. Ce tableau de provenance inconnue, puisque, contrairement à ce que l'on a dit, il n'appartenait pas à Godoy, avait souffert d'une incurvation si étrange que sa surface plane s'était presque convertie en un demi-cylindre. Rendre au tableau son horizontalité sans pour autant abîmer la peinture, a été une longue entreprise, mais qui a permis d'obtenir finalement un excellent résultat. Ce tableau est sans aucun doute une des plus belles œuvres de cet artiste d'Estrémadure qui sut approfondir de façon absolument personnelle le réalisme dévot de la tradition flamande, joignant à une technique d'une précision obsédante le « sfumato » léonardien et une grande connaissance de ce que le maniérisme italien réalisait vers cette époque. Né à Badajoz, juste à la frontière portugaise, éduqué certainement à Séville avec Pedro de Campana (ce même Peter Kempener de Bruxelles), il détient, de cette formation dans un milieu fortement imprégné d'influences flamandes, sa technique et son goût du pathétique. Il est plus difficile de préciser comment il connut le maniérisme d'un Becaffumi (avec lequel il offre parfois d'éclatants points de comparaison), ou les modèles de Michel-Ange. Cet *Ecce Homo* dramatique préserve, dans une certaine mesure, la crispation d'un Metsys ou d'un Reymeswaele, dans les figures caricaturales, presque expressionnistes, de Pilate et du bourreau. L'expression du Christ, absent et résigné, confère au tableau une intense religiosité, d'inspiration typiquement espagnole. La deuxième œuvre de Morales qu'expose l'Académie peut être véritablement considérée comme un chef-d'œuvre; bien que l'on connaisse plusieurs exemplaires semblables, cette *Pietà*, qui provient des Jésuites de Cordoue et qui fut apportée à Madrid en 1774 comme nous l'avons déjà dit, est peut-être la meilleure version qu'il nous ait laissée de ce thème (voir p. 51). Dressée verticalement devant un fond obscur où émergent à peine le bois de la croix et quelques pierres sur le sol dénudé, la Vierge presse contre son corps le cadavre du Christ, créant ainsi une unité dramatique qui rappelle immédiatement la solitude grandiose de la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange. Dans les visages rapprochés revit, une fois de plus, le souvenir de Quentyn Metsys. Mais à l'ardeur flamande qui persiste dans la gamme chaude des couleurs, Morales a su ajouter une émotion froide et silencieuse; ceci sous une clarté presque lunaire qui augmente encore la pâleur du cadavre et le visage, déjà sans couleur, de la Vierge souffrante. Le pathétique le plus profond a atteint ses extrêmes, sans aucun recours au superficiel ou au violent, et malgré les longues traînées de sang. Si dans l'*Ecce Homo*, il faut parler d'une certaine tendance expressionniste, ici, dans la *Pietà*, Morales refuse les effets de virtuosité technique pour peindre l'une des compositions religieuses les plus fortes, les plus émouvantes de son époque.

1 *Luis de Morales: « Le Christ présenté au peuple ». Bois. 54×96 cm.* **2** *Luis de Morales: « Pietà ». Bois. 126×98 cm.*



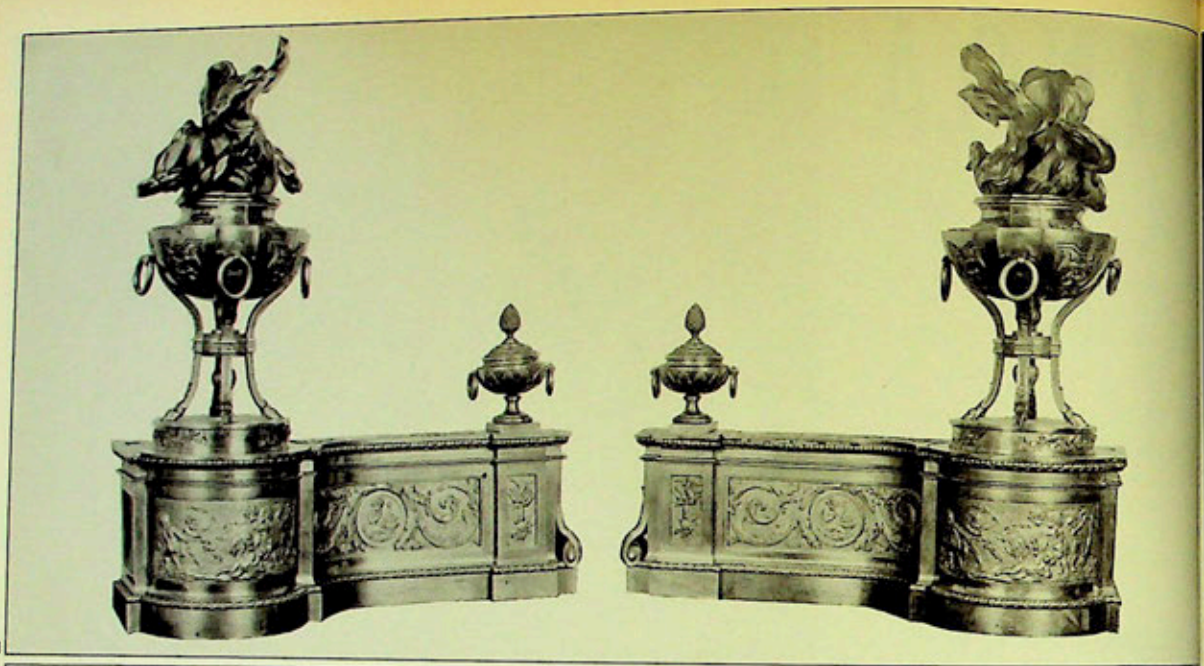
1

C.I.N.O.A.

Ne manquez pas, à Amsterdam, le très beau musée éphémère réalisé par les antiquaires du monde entier.

La Confédération Internationale des Négociants en Œuvres d'Art présente à Amsterdam sa quatrième exposition. Le propos de celle-ci, comme des précédentes, n'est pas la vente des tableaux et objets d'art ainsi rassemblés. Le titre adopté cette année (« Art dealer and collector ») souligne d'ailleurs l'intention des participants : chacun d'eux a choisi les pièces qu'il préfère, celles qui expriment le mieux l'orientation de son goût, qui constituent son « musée personnel ». C'est dire la qualité exceptionnelle de l'ensemble de peintures, de meubles et d'objets d'art que l'on pourra voir jusqu'au 31 mai dans les salles récemment inaugurées du nouveau Musée Historique.

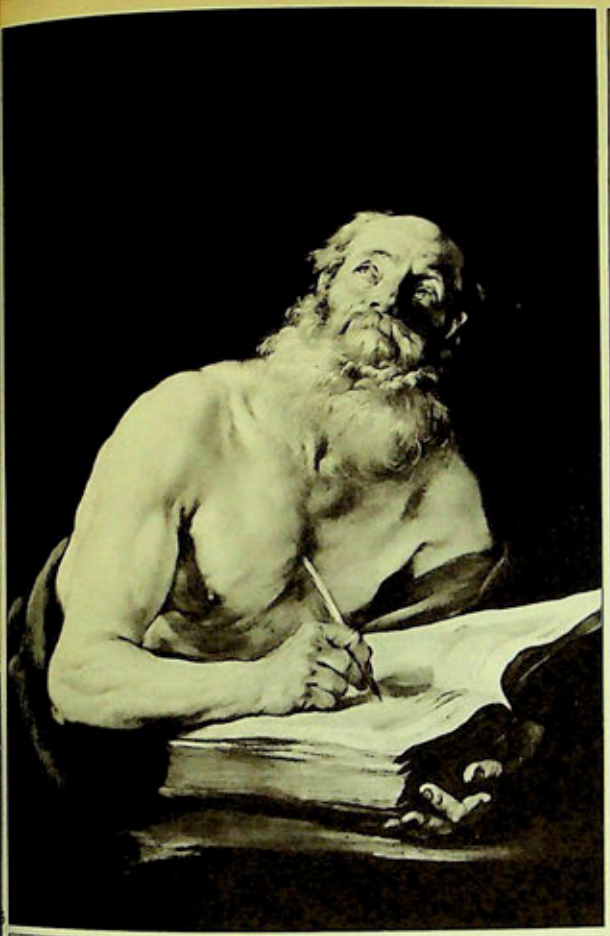
1 Très rare service de voyage en vermeil, dans son coffre d'origine. Travail de Gottlieb Frank et Christian Winter, Augsbourg, vers 1680. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris. 2 Les caractéristiques de ce nécessaire astronomique en laiton doré permettent de l'attribuer à l'atelier de Christophe Schissler, à Augsbourg, et de le dater de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Il comporte un cadran solaire (avec le gnomon utilisé par Schissler, un fil s'enroulant sur le tambour à ressort) conçu pour les villes indiquées sur la face intérieure. La base comprend un disque permettant de calculer les heures italiennes. Diamètre : 7 cm. Georges Baptiste, 11 rue Saint-Jean, Bruxelles.



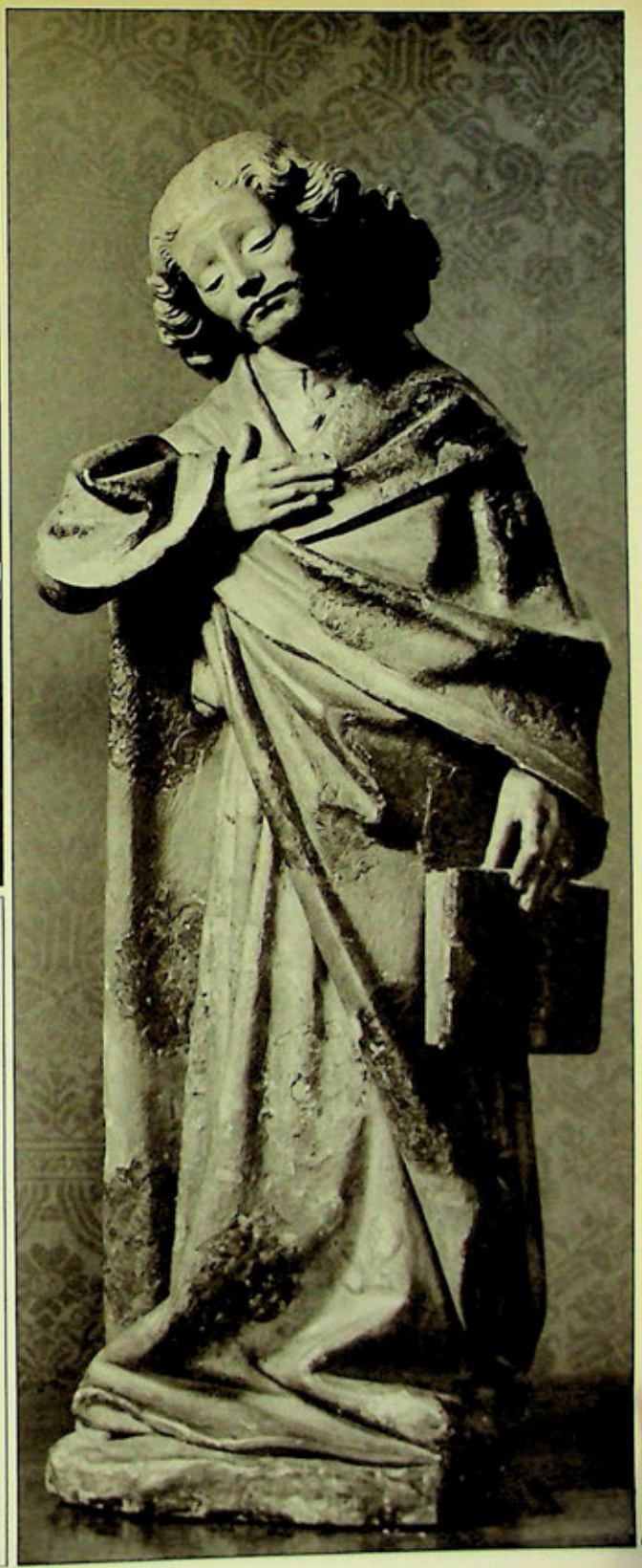
1

2

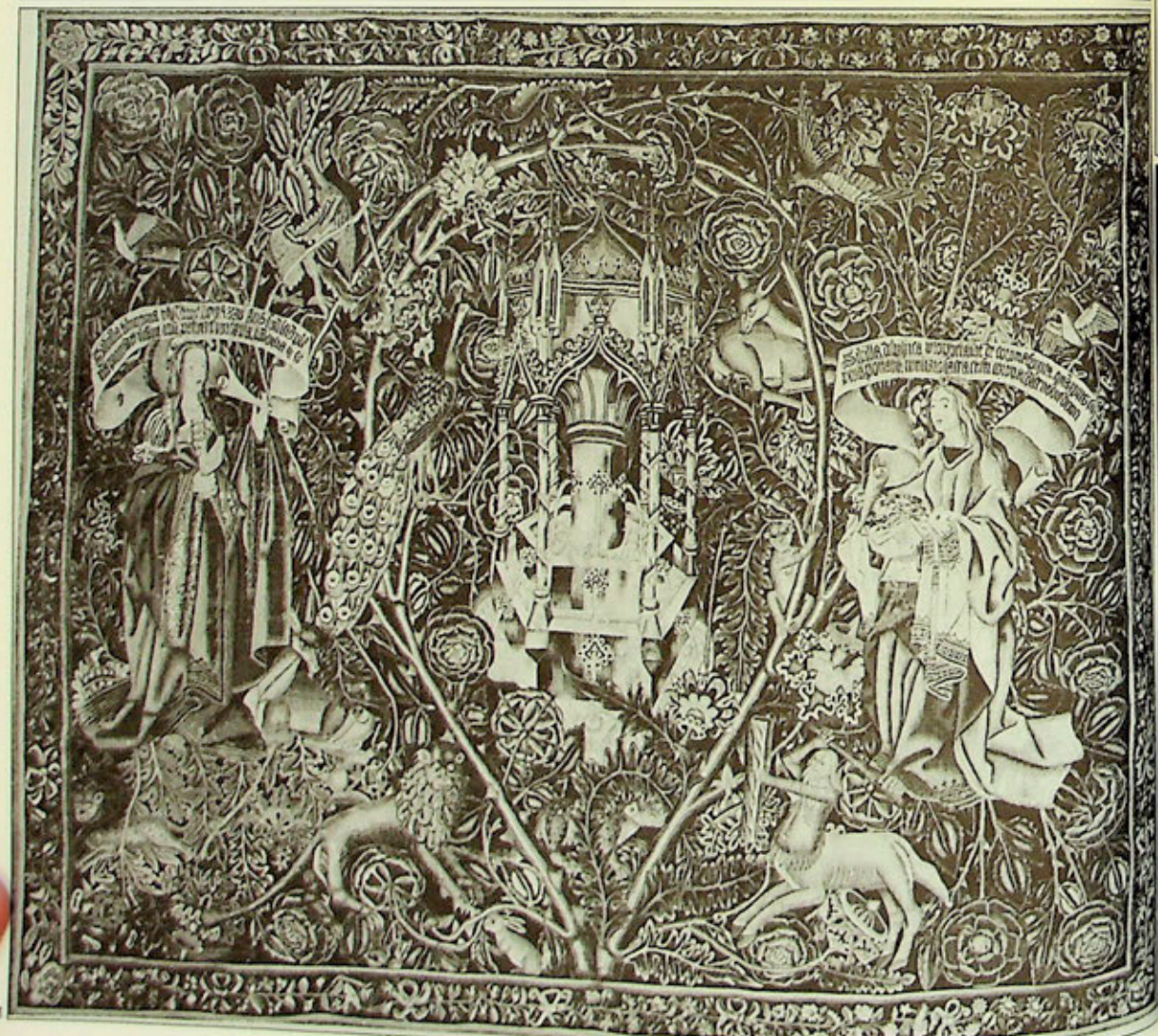
3



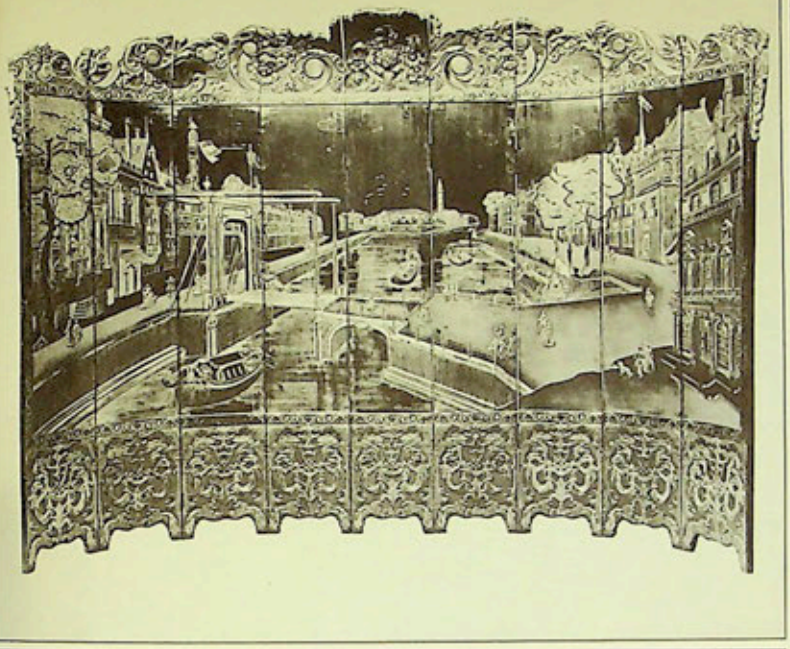
1 Remarquable paire de chenets d'époque Louis XVI, en bronze doré et ciselé, attribuée à Gouthière. 50×46 cm. Etienne Lévy, 178 rue du Faubourg-St-Honoré, Paris. 2 Tabatière de forme rocaille dont le couvercle comporte une miniature signée et datée Gervaise Spencer, 1749. Travail anglais du milieu du XVIII• siècle. 2,1×6,5×5,8 cm. Wartski, 138 Regent Street, Londres. 3 Boîte en or portant le poinçon de Paris, 1780-1789; fermier général: Henri Clavel. Les grisailles qui la décorent sont signées DB (probablement De Brisseau, Lyon) et datées 1787. 8,5×6,5×4 cm. Premsela & Hamburger, Rokin 120, Amsterdam. 4 Timbale en argent ciselé reposant sur trois pieds formés par des lions. Décor à appliques d'argent ouvragé de style hanséatique. Poinçon de Lubeck. Deuxième moitié du XV• siècle. Hauteur: 13,8 cm. Vincent Laloux, 115 avenue Louise, Bruxelles. 5 Jacques Blanchard (Paris, 1600-1638): « Saint Jérôme ». Monogrammé en bas à droite JB. Huile sur toile. 113×77 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris. 6 « Saint Jean l'Evangéliste ». Sculpture en pierre polychromée. Bourgogne, XV• siècle. Haut. 66 cm. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.

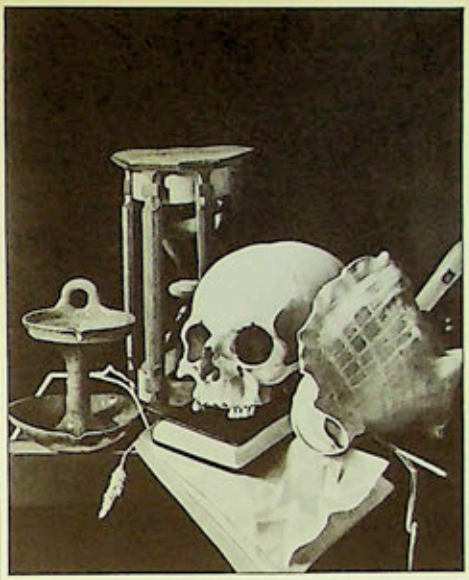


1 « Le jardin secret ». Tapisserie de Tournai. Vers 1500. 3,50×4 m. La qualité particulière de cette tapisserie tient à la fois à la vivacité des coloris où domine le rouge des fleurs, et à la variété des thèmes iconographiques représentés. Les sibylles de Tibur et de Delphes, qui, selon la tradition, ont annoncé la venue du Christ, se font vis-à-vis de part et d'autre d'une fontaine jaillissante qu'entourent une branche de rose et une branche de pavots aux fleurs gigantesques. Collection Dario Boccara, 184 rue du Faubourg-St-Honoré, Paris. **2** Paravent en laque représentant une vue d'Amsterdam, qui proviendrait du palais de Yuan-ming-Yuan. Epoque Kin-Long (1736-1795). 205×306 cm. C.T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris. **3** Adriaen Coorte: « Vanitas ». Signé et daté en bas à gauche: A. Coorte 1686. Huile sur toile. 49,5×40,5 cm. Silvano Lodi, Wittelsbacherplatz 1, Munich. **4** Relief grec en marbre, provenant sans doute d'un monument funéraire et représentant une scène érotique. Italie du Sud, vers 480 av. J. C. 62×55 cm. H. Herzer & Co, St-Annastrasse 12, Munich. **5** Danese Cattaneo (vers 1509-1573): « Allégorie de la Vanité », dite aussi la « Vénus Noire ». Bronze. Haut.: 31 cm. Galerie Heim, 109 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.



1

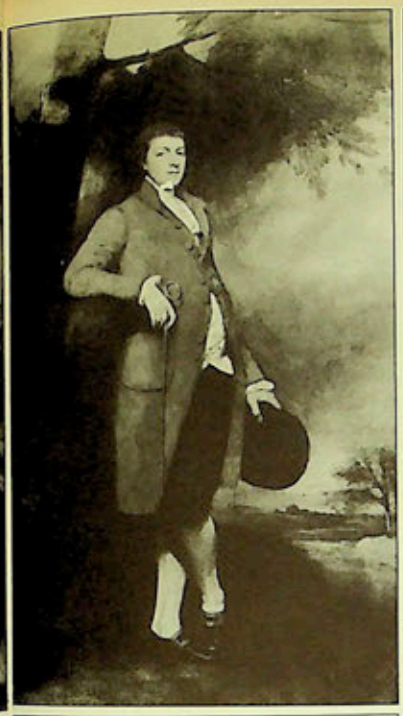




3

1

2

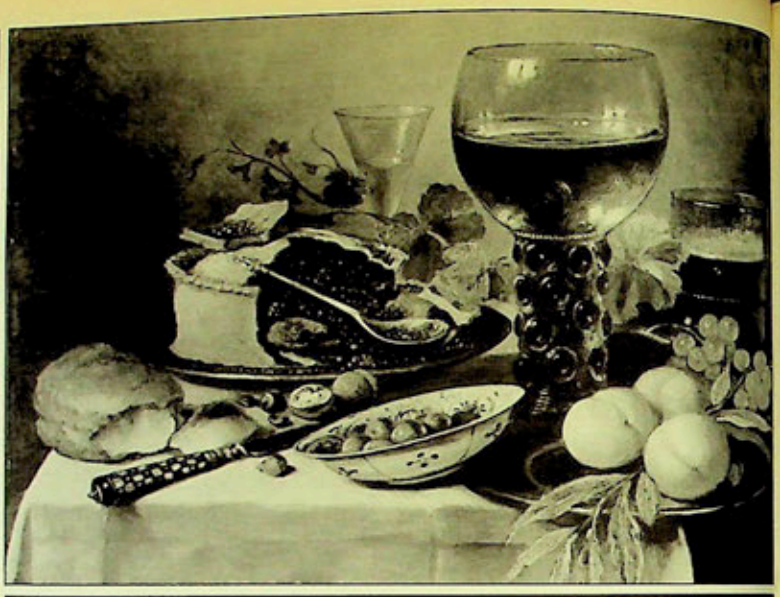


1 Jan Mostaert: « La tentation de saint Antoine ». Bois. 31,8×54,5 cm. The Hallsborough Gallery, 143 New Bond Street, Londres. **2** Pierre Brueghel, dit Brueghel d'Enfer (1564-1638): « Scène villageoise illustrant 130 proverbes et expressions flamandes ». Bois. 126×177 cm. Galerie Robert Finck, Bruxelles. **3** George Romney (1734-1802): « Portrait de Sir Edward Every, 8e Baronet of Eggington ». 1780. Toile. 233,5×144,2 cm. Old Masters Galleries, 62 South Audley Street, Mayfair, Londres. **4** H. Avercamp (1585-1634): « Scène d'hiver ». Bois. 18,5×23 cm. Monogrammé en bas, au centre: H.A. Kunsthandel P. de Boer N. V., Herengracht 512, Amsterdam. **5** A. Canal, dit Canaletto: « Vue de Venise. La place Saint-Marc et le campanile ». Toile. 30×28,5 cm. G. Cramer, Javastraat 38, La Haye.

1

1 Adriaen de Valck (1622 - après 1676) : « Vanitas ». Toile. 120×94 cm. Le nom du peintre, dont les œuvres sont d'une extrême rareté, apparaît sur les deux pages du livre de comptes, ouvert à droite de la composition. La page de gauche porte également la date de 1676. Thomas Agnew and Sons, 43 Old Bond Street, Londres. **2** Rembrandt (1606-1669) : Portrait d'un acteur. Plume et bistre. 71 × 72 mm. The Brod Gallery, 24 St-James's Street, Londres. **3** Giovanni Battista Tiepolo : « Renaud et Armide ». Toile. 39×61 cm. Cailleux, 136 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.

2



1 Pieter Claesz: « Nature morte ». Bois. 35×55 cm. Signé et daté 1654. Duits Ltd, 67-68 Jermyn Street, St-James's, Londres. **2** Statuette funéraire en terre cuite émaillée verte, représentant une jeune femme portant un oiseau. Epoque T'ang (618-907). Hauteur: 38,5 cm. Jean-Michel Beurdeley, 200 bld Saint-Germain, Paris. **3** Andries Daniels: « Vase de fleurs ». Bois. 64×50 cm. Galerie Alex Finck, 28 av. Louise, Bruxelles.

PAR GIORGIO SOAVI
PROTAGONISTI GIACOMETTI, SUTHERLAND, DE CHIRICO

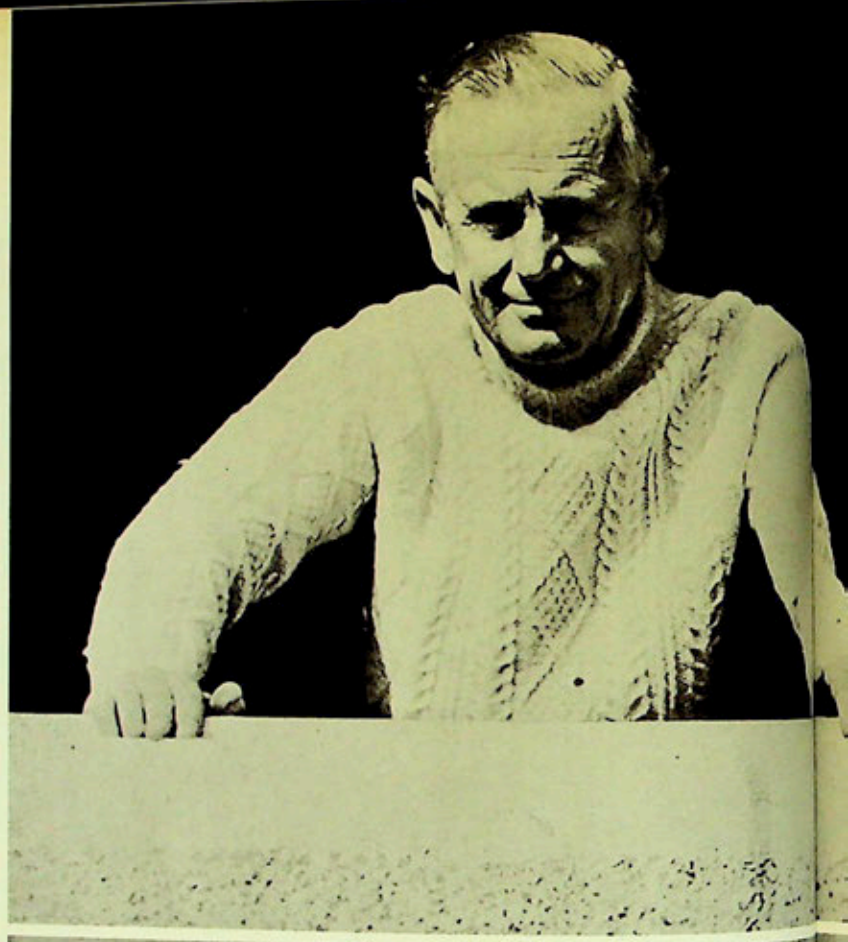
Le livre que M. Giorgio Soavi, dont les activités littéraires et artistiques vont de pair avec de très importantes activités para-industrielles, vient de consacrer à trois artistes contemporains Alberto Giacometti, Graham Sutherland et Giorgio de Chirico, n'est pas l'œuvre d'un critique d'art, mais celle d'un écrivain, poète et romancier tout à la fois. Journal de bord, carnet de route, suite de notes de longueur et d'importance variables, qui éludent les difficiles transitions, mais permettent le coq-à-l'âne, il se lit avec un extrême plaisir, tant il est vivant et divers. « Dans les moments où je doutais », écrit Giorgio Soavi, « j'étais plein d'envie à l'égard des critiques et de leur manière de traiter familièrement de la peinture. Moi, en une année, je n'avais écrit que la phrase: « d'une certaine manière, j'ai connu Graham Sutherland. » Ce scrupule, cette défiance à l'égard de soi-même, dont il fait preuve sans cesse, lui dictent, devant l'artiste et devant son œuvre, une sorte d'effacement, ou plus exactement une curiosité et une attention

Ci-dessous, Alberto Giacometti. A gauche, les mains du sculpteur au travail.

toujours en éveil. Dans sa brièveté elliptique, le titre de son livre, «Protagonisti», est à cet égard tout à fait significatif. Ainsi se dessinent, à travers toutes ces pages, accompagnées de photographies, de peintures et de sculptures, de paysages et de photographies-portraits (du même auteur), l'image de plus en plus précise, la physionomie physique et morale de trois artistes en apparence très différents l'un de l'autre, mais que rapprochent peut-être de secrètes affinités. On les voit vivre, d'une rencontre à l'autre, dans leurs lieux habituels ou de hasard, l'atelier parisien de Giacometti ou sa maison familiale, « La Villa Blanche » de Sutherland, en France, derrière Menton, ou bien Venise, la Giudecca et l'hôtel Cipriani, les appartements romains de Chirico, pleins de ses propres œuvres, au-dessus de la place d'Espagne et de l'escalier de la Trinité des Monts. On découvre leurs familiers, leurs habitudes, leur manière de vivre, de s'habiller, de travailler, leurs humeurs, leurs préoccupations essentielles, quelque chose de la morgue maussade ou narquoise de Chirico (cf. les photographies), de la vivacité élégante de Sutherland, de l'insatisfaction profonde et permanente de Giacometti. Le ton du livre se fait parfois enjoué, parfois ironique ou même humoristique. Mais il est aussi, et le plus souvent, grave, déférent, admiratif et fervent. Subtiles observations, notations précises, descriptions, commentaires, réflexions et méditations sur l'art et sur le monde, tranches de dialogues, dévoilent enfin page après page le quatrième personnage, le protagoniste omis par le titre du livre, l'interlocuteur privilégié et amical, passionné de peinture et de dessin, ce « poète de quarante ans », capable de « courir d'une partie à l'autre de l'Europe à la poursuite d'un peintre » (ce qui est merveilleux), c'est-à-dire l'auteur lui-même.

L. H.

Giorgio Soavi: « Protagonisti Giacometti Sutherland De Chirico ». Photos de Giorgio Soavi. 265 pages. 186 ill. en noir. 47 ill. en coul. Longanesi. Milan. Prix: 15 000 lires.



Ci-contre, Graham Sutherland photographié à la fenêtre de sa maison de Castellar, près de Menton, et à côté d'un autoportrait. A droite, Giorgio de Chirico dans sa maison de Rome, devant son autoportrait en gentilhomme espagnol.

MATISSE-EN-FRANCE

Suite de la page 24

rendre possible la peinture-couleur qui est celle de la décennie écoulée et d'aujourd'hui encore.

« Vous êtes né », disait Gustave Moreau, « pour simplifier la peinture ». Matisse prit cinquante ans et plus pour accomplir la prophétie et s'il y parvint finalement, c'est parce que, au moment où la raison disait « Tu ne peux plus peindre, jette tes pinceaux, l'instinct réplique: C'est absurde. J'ai encore quelque chose à dire ».

En temps ordinaire, ce dialogue de la raison et de l'instinct ne peut être suivi que de façon fragmentaire dans le cas de Matisse: le dernier étage de l'Ermitage est aussi important pour les premières années du XX^e^ siècle que la Chapelle Sixtine pour le début du XVI^e^. Mais en dépit de la généreuse donation de Madame Lydia Delektorskaya, l'activité de Matisse depuis 1914 n'y est qu'à peine ébauchée. La salle Matisse installée par Alfred Barr au Musée d'Art Moderne de New York comprend beaucoup de peintures d'une incomparable beauté — qui, par un geste d'une exceptionnelle générosité, ont toutes été envoyées au Grand Palais — mais une carrière de soixante ans ne peut être résumée en une seule salle ou, dans ce cas particulier, avec des œuvres d'un seul type. La longue série d'esquisses pour la décoration Barnes justifierait à elle seule le voyage à Cimiez et la visite du Musée Matisse. Mais là encore la fascination est double lorsqu'on peut les étudier en même temps que l'esquisse pour « La Danse » de 1909 et la première version (1931-1932) de la décoration Barnes. Les sculptures de Matisse ont été généralement sous-estimées. Mais ceux qui ont entendu le prof. A. Elsen sur ce sujet, ou qui ont pu voir la récente exposition de la Waddington Gallery de Londres et lire l'avant-propos du catalogue, dû au jeune sculpteur anglais William Tucker, seront impatients de voir les sculptures dans le contexte de l'œuvre peint. Car Matisse était, en ce domaine, un grand « économiste »: il savait maintenir en parfait équilibre les différents domaines de ses ressources créatrices.

Quel était le secret de cet équilibre? quelle force arracha le peintre au proto-fauvisme qu'il pratiqua quatre ou cinq ans avant le Salon d'automne de 1905? Quelle impulsion suscita cette vision d'un Art nouveau théatro-pastoral qui prit fin en 1905 avec « La joie de vivre » de la Fondation Barnes? Quelle est la signification profonde de ces singulières peintures, sévères et dépouillées, que sont « L'atelier quai Saint-Michel » de 1916 et « Le peintre et son modèle » de la même année? Quelles ont été réellement les relations de Matisse avec le cubisme? Et n'est-il pas étrange que « La Fenêtre » de Detroit préfigure si directement les symphonies des « Intérieurs » que Braque devait peindre bien des années plus tard? Quant au dialogue de la raison et de l'instinct, quel exemple pourrait être plus frappant que le contraste entre « La leçon de piano » de New York (1916 ou 1917) et « La leçon de musique » de la Fondation Barnes, l'une si grande, si austère, si détachée de toute convention naturaliste, l'autre si minutieuse, si foisonnante de références au quotidien?

Ce contrôle de son propre pouvoir créateur, Matisse n'y parvint qu'au prix d'un effort considérable, sans lequel aucune maîtrise ne peut être acquise. Lui, le moins mystique des hommes, il parlait ainsi à la fin de sa vie, du moment où, dans sa jeunesse, il avait senti pour la première fois sa vocation: « Après cela, je n'ai plus dirigé ma vie. J'ai été dirigé ». Tout le reste fut sacrifié à cette vocation et, dans les derniers temps, ses propres sensations constituaient pour lui l'univers tout entier. (« Je ne m'intéresse qu'à moi-même », disait-il en 1935 à un ami qui lui suggérait d'aller voir une exposition d'art chinois.) Cette attention constante à son propre génie lui permit de prendre les décisions les plus justes dans un certain nombre de circonstances cruciales: savoir quand abandonner la peinture de chevalet et quand revenir à la sculpture, choisir le moment de voyager et le moment de rester chez lui, aborder pour un temps l'illustration de livre, puis dépasser la maîtrise acquise dans la peinture sur toile et concevoir une nouvelle forme d'expression: le seul jeu de la couleur sur le sol de la chapelle de Vence.

Le suprême exemple de cette « économie » dans l'action est peut-être la séquence que constituent « Jazz » et les papiers découpés. Ce n'est pas seulement parce que la formule était une trouvaille de génie, ou parce que Matisse, à plus de quatre-vingt ans, y manifestait un sens infaillible de l'échelle, comme un grand violoniste possède une oreille infaillible pour le diapason. C'est plutôt parce que ce nouveau moyen d'expression amena Matisse à mettre au jour un immense matériel qu'il avait laissé intact pendant plus de vingt ans, comme s'il avait pressenti qu'un jour, par une voie encore imprévisible, il éprouverait le besoin d'y recourir. Pour en juger par comparaison, il faut évoquer la rapidité, la spontanéité immédiate avec laquelle Matisse utilisa ses impressions du Maroc avant 1914: dans ses dernières œuvres, il fit exactement le contraire: des souvenirs estompés depuis longtemps surgissent à nouveau, reliés parfois à la mythologie de notre temps, par exemple le cow-boy de « Jazz » qui lance son lasso avec tant de dextérité. D'autres se rattachent à des réminiscences très lointaines: la scène de sports d'hiver, également dans « Jazz » où le conducteur et le toboggan se détachent sur un champ de neige pourpre. Parfois aussi, il exprime pour la première fois une expérience capitale de sa vie passée. A Tahiti, par exemple, en 1930, il avait nagé tous les jours, prenant un plaisir intense à découvrir le monde sous-marin. Bien des artistes auraient tenté, aussitôt après, de fixer dans leur œuvre, directement ou non, ce plaisir particulier. Ce ne fut pas le cas de Matisse, qui, à son retour, revint au répertoire des sujets traités par lui pendant des années et ne chercha nullement à l'étendre et puis brusquement, parmi les papiers découpés, apparait une immense composition panoramique de seize mètres de long, « La piscine ». Il n'est pas de peinture qui soit plus évocatrice du corps en mouvement que « La piscine »: la puissante détente des corps est celle des grands félins de la jungle. Matisse y réalise enfin l'élan libre et fluide qu'il avait recherché depuis que Stchoukine, avant 1914, lui avait commandé « La Danse ». Ce serait un lieu commun de dire que les papiers découpés constituent notre meilleure image d'un être humain face à lui-même, exactement comme les grandes peintures énergiques de ses débuts traduisent la tenacité d'une nature divisée cherchant obstinément sa voie. Ce qui n'est pas commun, c'est la réunion de toutes ces œuvres en un même lieu, et c'est cette réunion qui fait de Matisse-en-France, autrement dit de Matisse au Grand Palais, l'endroit du monde entre tous où chacun voudra aller cet été.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ A BRUXELLES

Dans l'article de notre n° 183, mars 1970, deux légendes ont été altérées par suite d'une erreur typographique dont nous nous excusons vivement. Il fallait lire, page 51:

2 et **3** Ces deux vases de fleurs en pendant sont l'œuvre du peintre flamand Jan Philips van Thielen (Malines-Mechelen, 1618-1667) qui fut l'élève de Rombouts et de Seghers. Toile, 59x42 cm. Miodrag Boskovitch, 13-15 rue Ravenstein (voir ci-contre, à gauche, l'un de ces deux tableaux)

et page 52:

2 « Saint Etienne ». Statue en bois polychrome à motifs de plomb. Espagne, début du XV^e^ siècle. Hauteur 155 cm. R. van de Broek, 84 rue du Prince-Royal, Bruxelles (voir ci-contre, à droite).

Si vous voulez en savoir davantage sur les possibilités de voyage vers les pays évoqués dans ce numéro, consultez la liste ci-dessous, qui vous donnera des suggestions et des adresses utiles.

BRESIL

Le Brésil et l'Amazonie au temps du Carnaval: 14-28 février 1971, réservé à 20 participants au maximum, direction culturelle de qualité. Toutes informations: Wagons-Lits / Cook, Agence Centrale, 40 rue de l'Arcade — Tél. ANJ. 42 80 (Mme Bouché)

La Varig, 12 rue Auber (9e) — Tél. OPE 14 82
Avec la mise en service tous les jeudis, en exploitation conjointe Varig-Air-France, vol reliant Paris et Rio de Janeiro sans escale, qui dessert également São-Paolo, la fréquence des vols entre la France et le Brésil est portée à 16 vols hebdomadaires.

Renseignements tourisme: Consulat du Brésil, 122 avenue des Champs-Elysées (8e) — Tél. ELY 39 29

ESPAGNE

Office National Espagnol du Tourisme, 29 avenue George V (8e) — Tél. 225 14 61

Agent spécialisé: Voyages Melia, 31 avenue de l'Opéra (2e) — Tél. 742 99 99

Iberia, 20 rue de la Paix (2e) — Tél. 742 11 40
2 vols quotidiens vers Madrid, aller et retour

HOLLANDE

Office National Néerlandais de Tourisme, 91 rue de Richelieu (2e) — Tél. OPE 87 50

K.L.M., 36 bis avenue de l'Opéra (2e) — Tél. 742 57 29
6 vols quotidiens prévus vers Amsterdam et retour sauf les samedis et dimanches où il y a seulement 5 vols. A partir du 1er juillet, il y aura 7 vols vers Amsterdam les jours de semaine.

ITALIE

E.N.I.T., 23 rue de la Paix (2e) — Tél. OPE 09 64 et 90 84

C.I.T., 3 bd des Capucines (2e) — Tél. OPE 40 85
La Compagnie Italienne de Tourisme propose de multiples formules de voyage ou de séjour à Naples, au départ de Paris, Lille, Lyon, Marseille, Nice et Cannes:
Départ individuel ou en groupe, par chemin de fer ou par avion pour:
10 jours à Naples, ou
4 jours à Rome et 6 jours à Naples, ou
4 jours à Rome, 2 jours à Naples et 7 jours à Sorrente, ou
8 jours dans une station du Golfe de Naples, ou
15 jours en Italie méridionale et en Sicile, par autocar au départ de Nice.

Italian Lines, 49 avenue de l'Opéra (2e) — Tél. 742 79 79
Départs hebdomadaires de:
Marseille vers le Proche-Orient: escale à Naples
Cannes vers l'Amérique du Sud et les Etats-Unis: escale à Naples

Alitalia, 138 avenue des Champs-Elysées (8e) — Tél. 256 66 33
à partir du 16 mai 1970, Paris-Naples: lundi, mercredi, vendredi. Retour les mêmes jours. Vols quotidiens en coopération avec Air-France
3 liaisons quotidiennes pour Rome, aller et retour, de Paris
4 liaisons quotidiennes pour Milan, aller et retour, de Paris
1 liaison quotidienne Nice-Rome
1 vol Paris-Venise: mercredi, vendredi, dimanche
1 vol Marseille-Rome: jeudi, samedi, dimanche

SUEDE

Après ses voyages en Ethiopie et en Europe, la Société des Amis du Musée de l'Homme organise un voyage à Stockholm et Upsala du 6 au 10 mai: visite du Musée d'Ethnographie et du très riche Musée d'Extrême-Orient dirigée par les Professeurs Bengt Danielsson et Bö Gyllensvärd, et de l'exposition Gauguin. — Quelques places sont encore disponibles — Plusieurs voyages de 3 à 10 jours sont en préparation pour 1970 et 1971. Informations au secrétariat de la Société, de 10 à 13 h. Palais de Chaillot — Tél. 704 62 10

Office National du Tourisme Suédois, 125 avenue des Champs-Elysées (8e) — Tél. 256 20 90

S.A.S., 30 bd des Capucines (2e) — Tél. RIC 53 63
2 vols quotidiens vers Stockholm en coopération avec Air-France et certains vols supplémentaires

TUNISIE

Pour tous renseignements concernant le tourisme: Ambassade de Tunisie, 25 rue Barbet de Jouy (7e) — Tél. 555 16 70

Tunis-Air, 17 rue Daunou (2e) — Tél. 742 40 83
vol quotidien aller et retour vers Tunis
mardi: 2 vols prévus vers Tunis, aller et retour

Renseignez-vous aussi à AIR-FRANCE, 1 square Max Hymans — Tél. 273 41 41, sur les liaisons assurées avec ces différents pays, généralement en coopération avec les compagnies nationales.

FONTAINES DE CASERTE

Suite de la page 29

Mais dans l'axe du palais, de simples gazons remplacent les parterres de broderie (un recueil de gravures publié en 1756 par Vanvitelli conserve le souvenir des savantes arabesques projetées). Le nombre des sculptures est réduit: le groupe d'Eole et de Junon, qui donne son nom à la troisième fontaine, n'est jamais réalisé: on a seulement la trace d'un paiement pour quelques nymphes et quelques paons dont on n'a pas retrouvé la moindre plume... L'effet d'ensemble pourtant est bien celui qu'avait projeté Vanvitelli: une scénographie de plus en plus animée, de plus en plus fascinante depuis les parterres réguliers qui s'allongent devant le palais jusqu'à la chute vertigineuse de la Grande Cascade. C'est d'abord la petite « Fontana Margherita », au centre d'un rond-point d'arbres taillés où s'adossent les statues des muses (fig. 1). Puis, au-delà du « Pont d'Hercule », un long plan d'eau mène à la « Cascade des Dauphins » (fig. 6). L'eau qui jaillit de leurs gueules monstrueuses s'est engouffrée sous la prairie au pied de la « Fontaine d'Eole » trois cents mètres plus loin. Ici, les zéphirs et les vents s'ébattent sur leurs socles verdis devant la double rampe d'un portique en hémicycle dont la balustrade s'orne de figures d'esclaves soutenant des vasques de pierre (fig. 7 et 8). Vient ensuite la « Fontaine de Cérès », peuplée de nymphes, de dauphins et de tritons (fig. 2 et 3), puis celle de Vénus et d'Adonis. Celui-ci part pour la chasse malgré les supplications de la déesse, tandis que le sanglier attend paisiblement sa proie (fig. 5.) Devant la Grande Cascade enfin, après soixante-dix-huit mètres de chute, l'eau tourbillonne et rejaillit autour des deux groupes majeurs: à droite, Diane entourée de ses nymphes (page de couverture et fig. 4); à gauche, Actéon transformé en cerf et assailli par une meute de chiens bondissants. La longue promenade s'achève ici. Au loin, dans la brume irisée des jets d'eau, la façade basse du palais apparaît comme un mirage. Mais ce mirage est de marbre et de pierre. C'est pour offrir un spectacle permanent à ses hôtes que Vanvitelli détourna des rivières, creusa la montagne, sculpta les rochers. Aujourd'hui, ce n'est plus que le somptueux mausolée d'une dynastie et les bassins ne reflètent plus que les couronnes de fleurs d'oranger des jeunes mariées qui viennent se faire photographier devant la Grande Cascade.

UNE VILLE ROMAINE

Suite de la page 43

assis sur une panthère que dégagèrent dès les premiers coups de pioche, les jeunes du chantier de jeunesse de Sbeitla, sous les ordres du Commandant Margueron. La rue qui conduit du théâtre au Forum longe les thermes d'hiver restaurés au IVe siècle, dont je confiai un peu plus tard la fouille à Madame Desparmet. Pour remercier les Tétrarques de leur sollicitude, les Sufétuliens construisirent en leur honneur, sur la rive gauche de l'oued, un arc dont l'élégance atteste qu'on trouvait encore de bons architectes dans la ville.

En dehors du forum, les édifices les plus spectaculaires de Sbeitla furent destinés au culte chrétien; un ensemble particulièrement important se dresse à l'est du forum; il comprend d'abord une vaste basilique à cinq nefs, pourvue d'une abside à chaque extrémité; celle de l'ouest est complétée par un baptistère, dont la cuve revêtue de mosaïque a hélas beaucoup souffert. Au moment de la découverte, on pouvait y lire l'inscription dédicatoire du prêtre Vitalis et de sa femme Cardela. L'épitaphe de Vitalis fut retrouvée dans la basilique elle-même; ce texte plein de citations bibliques est daté de la vingt-huitième année de règne du roi vandale Genséric, c'est-à-dire de l'an 467, le 12 septembre. Au sud de l'église de Vitalis une chapelle funéraire abritait les restes de l'évêque Jucundus, qui vivait au début du Ve siècle; il fut considéré comme un saint, et son successeur Amacius donna à sa dépouille une sépulture solennelle. Toujours dans le même ensemble l'église à trois nefs de l'évêque Bellator paraît dater de la fin du Ve siècle. Dans la région au sud du forum un autre ensemble chrétien fut aménagé en transformant un ancien édifice public du haut empire. Ce dualisme reflète sans doute la coupure du christianisme africain provoquée par le schisme donatiste. Au reste les églises de Sufetula posent des problèmes archéologiques fort complexes, qui ont été éclaircis, dans une thèse qui va bientôt être publiée par M. N. Duval.

La domination vandale n'avait pas empêché les catholiques de célébrer leur culte et d'embellir leurs églises, en dépit d'incidents pénibles comme celui dont fut victime l'évêque Praesidius, fouetté et exilé sur l'ordre du roi Huniric en 484. Cinquante ans plus tard la victoire de Bélisaire rendait l'Afrique à l'empire et le pouvoir aux orthodoxes. Les Sufétuliens n'en retrouvèrent pas, pour autant une tranquillité parfaite; des tribus berbères nomades et pillardes, sorties du Sahara libyen ravageaient les steppes. Pour leur tenir tête, l'armée impériale transforma le forum en camp retranché, et les principaux notables de la ville firent de leurs maisons autant de fortins où l'on ne pouvait entrer que par une échelle. La ville accueillit souvent les généraux impériaux; sous Justinien déjà, le glorieux patrice Solomon trouva peut être la mort non loin de là, aux environs de Cillium, l'actuelle Kasserine. Au VIIe siècle, il fallut faire face à un nouveau péril, plus redoutable: les Arabes avaient commencé leur foudroyante expansion; dès 647 un raid de reconnaissance fut lancé à partir de l'Egypte; il trouva l'Afrique mécontente de la politique religieuse de l'empereur Constant, et prête à entrer en dissidence sous la direction de l'exarque Grégoire, qui cumulait le pouvoir militaire et civil. A l'approche des envahisseurs, Grégoire installa son quartier général à Sufetula; la bataille décisive, où le général byzantin trouva la mort, se livra sans doute non loin de la ville.

Sbeitla ne survécut guère semble-t-il à cette défaite; on ne trouve pas dans les ruines, de trace d'une installation musulmane. Sans doute fut-elle assez vite abandonnée par sa population, partie chercher plus loin des conditions d'existence moins périlleuses. Le rôle qu'elle avait joué comme capitale de la steppe plantée d'oliviers, allait être repris, une fois la sécurité revenue, par une création des conquérants, Kairouan. Les ruines furent livrées à elles-mêmes, et dégradées par le temps plus que par l'homme. Un des premiers visiteurs européens qui les découvrit, le religieux espagnol Gimenez, fut très justement frappé de cette relative conservation. Cette cité, écrit-il, n'a pas été entièrement détruite comme les autres, mais seulement ruinée.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1969

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1969. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier Paris VIe

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955	*F. 130,00*	*1962*	*F. 150,00*
1956	*F. 130,00*	*1963*	*F. 150,00*
1957	*F. 130,00*	*1964*	*F. 150,00*
1958	*F. 130,00*	*1965*	*F. 150,00*
1959	*F. 130,00*	*1966*	*F. 150,00*
1960	*(épuisé)*	*1967*	*F. 150,00*
1961	*F. 130,00*	*1968*	*F. 150,00*

1969 F. 150 00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 36.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 40.— pour la France et la zone Franc, et de Fr. 42.— pour l'Etranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Galerie Krugier & Cie

5, Grand-Rue, Genève
Tél. 25 88 28

Gaston Chaissac « Masque Vannerie »
24 x 26 cm.

En permanence :

Maîtres du XX^e Siècle

Bacon, Boccioni, Braque, De Chirico, Dubuffet, Ensor, Ernst, Gonzales, Gris, Kandinsky, Laurens, Miró, Modigliani, Moore, Morandi, Picasso, Spilliaert, Bram Van Velde.

En exclusivité :

Peintures de Castillo et Wifredo Lam

Sculptures de Avramidis, Berrocal, de Leeuw et Presset

Et les ateliers de :

Chaissac, Hölzel, Requichot, Medardo Rosso

Expositions 1970

Wifredo LAM mars - avril

Gaston CHAISSAC 1-30 mai

Joannis AVRAMIDIS juin - juillet

ERRATUM NUMÉRO DE FÉVRIER 1970

Le nom des auteurs de l'opération, dans l'en-tête de l'article « Paris: la Porte d'Italie en chantier », a été omis par erreur.

Il s'agissait de MM. Albert ASCHER, urbaniste, Gérald BROWN-SARDA, Michel HOLLEY et Daniel MIKOL, architectes, Jacques GUILLET, architecte d'opération. Nous tenons ici à remercier particulièrement M. Michel Holley dont l'aide nous a été précieuse pour la rédaction de cet article et à nous excuser auprès de lui pour une si regrettable omission.

Dans le même numéro, page 8, légende 5, il fallait lire: « ... la photogrammétrie — système de photographies aériennes stéréoscopiques utilisé en cartographie, qui a été appliqué depuis peu pour l'étude au sol des monuments où il remplacera peu à peu le traditionnel relevé d'architecture, long et imprécis —... »

Enfin, dans l'article « Gottfried Böhm », les légendes des pages 20 à 25 ont été interverties. La légende 1 de la p. 20 se trouve à la même page sous le numéro 2; la légende 2 sous le numéro 4; la légende 3: page 22, sous le numéro 1; la légende 4: page 20, sous le numéro 3.

La légende 1 de la page 22 se retrouve ainsi page 20, sous le numéro 1; les légendes 2 et 3 sont correctement placées. Page 24, les légendes 1 et 2 sont simplement interverties.

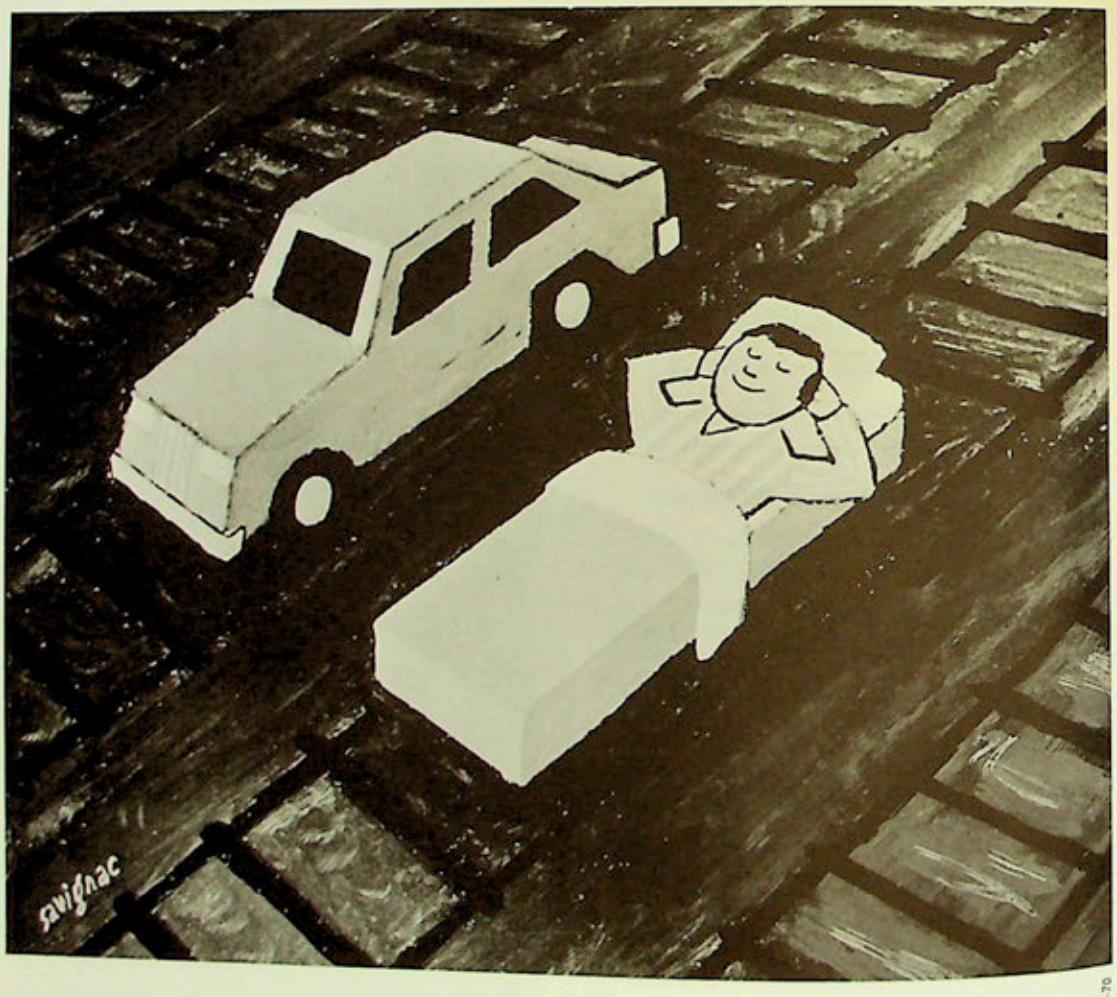
GALERIE DINA VIERNY
36, rue jacob - paris 6e - 548.23.18

MATISSE

dessins et gravures

MAI - JUIN 1970

trains autos couchettes
services autos express
train autos jour



9-70

ÉTÉ 1970

55 RELATIONS EN FRANCE
48 RELATIONS AVEC L'ÉTRANGER

renseignements et dépliants
gares, bureaux de tourisme SNCF et agences de voyages

SNCF

le raffinement de

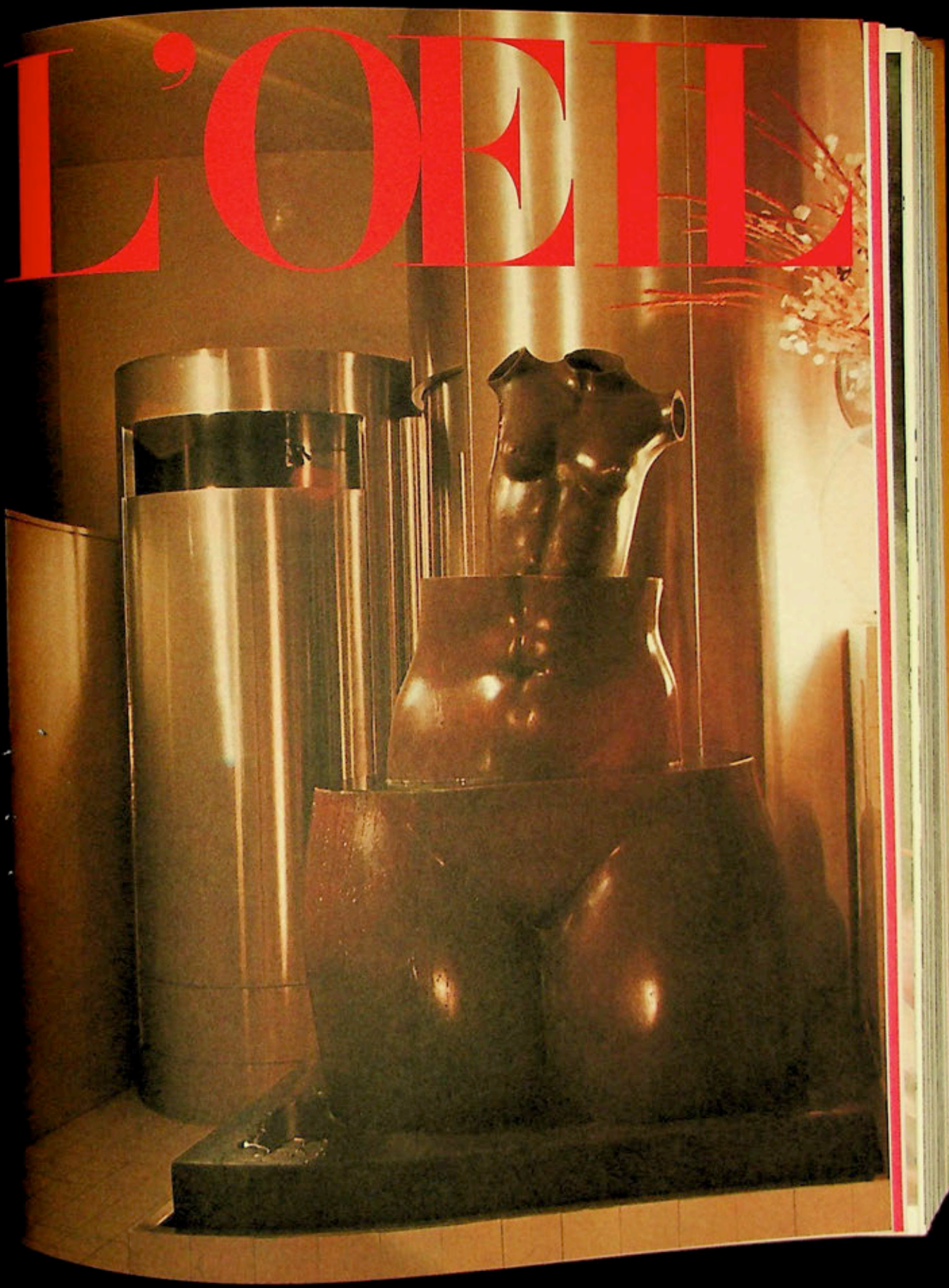
JANSEN

antiquités décoration
PARIS 9 rue Royale 8e
NEW YORK
SAO PAOLO

Olivetti
projette produit
distribue
les machines
de l'information

olivetti

L'ŒIL



Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

Etudes Couturier-Nicolay

PALAIS GALLIERA — **MERCREDI 17 JUIN 1970**

à 14 h. 15 MEUBLES, SIÈGES ET OBJETS D'ART
principalement du XVIIIe siècle

TAPISSERIES ANCIENNES

à 21 h. TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

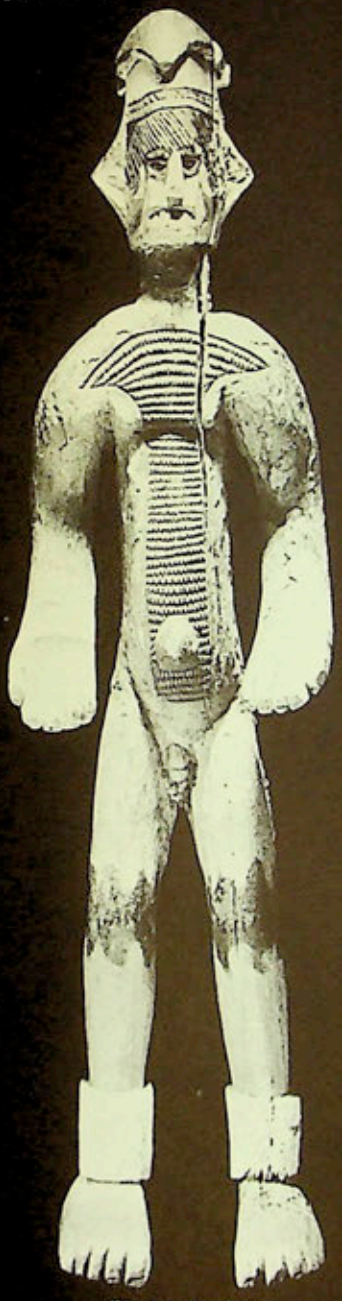
Van Loo - Portrait de la Comtesse de Grasse - Briançon - 1,47 m × 1,14 m

Mes Philippe COUTURIER — Jean-Paul COUTURIER — Raymond de NICOLAY

COMMISSAIRES-PRISEURS A PARIS - 56, RUE DE LA VICTOIRE (9e) - TÉL. : 874.70-69 - 874.20-96

Exposition publique mardi 16 juin de 10 h. à 18 h. et de 21 h. à 23 h.
Catalogue illustré sur demande à l'étude

AFRIQUE - OCEANIE - AMERIQUE



IBO - NIGERIA - 130 cm.

JACQUES KERCHACHE
53 RUE DE SEINE PARIS 6 TEL: 033 8779 7347088

le "drink" des gens raffinés

sans alcool ni excès de sucre ne prédispose pas à l'embonpoint, se sert nature ou avec une tranche de citron ou d'orange

Schweppes
"INDIAN TONIC"

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — MAI 1970 — N° 185

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
The Metropolitan Museum of Art: pages 2, 4, 5, 6
Ekkehard Ritter: page 7
Bulloz: page 9
Giraudon: page 10
Caponogara: page 13
Marc Lavrillier: pages 16, 17, 26, 29, 32, 35, 37 à 41, 48 à 53
Anc. coll. Vizzavona-Druet, Musées Nationaux: page 20
The Brooklyn Museum: page 22
Enzo Ragazzini: pages 42 à 44
Polastron Leoneck: page 53

Photographies en couleurs
The Metropolitan Museum of Art: pages 3 et 4
M. Tarascou: page 11
J. Camponogara: page 12
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 27, 28, 33, 34, 36, 46, 47 et 48

Notre couverture
Dans un pied-à-terre milanais, un bronze de Magritte, « La Folie des grandeurs ».

Notre prochain numéro
Architecture, décoration, formes d'aujourd'hui

Abonnements
France: *Fr. 110.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.— ; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.— ; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Okain (Bl). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé : $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.— ; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.— Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 L'An 1200, par Louis Grodecki

10 Vers la réhabilitation de Jean Restout, un entretien avec Mlle Popovitch, MM. Pierre Rosenberg et Antoine Schnapper

20 Boldini me disait..., par Paulette Howard-Johnston

L'Œil du Décorateur

26 Passé composé

30 Kim Moltzer: l'interprétation originale d'un espace traditionnel

36 Structures et lumières pour des tableaux

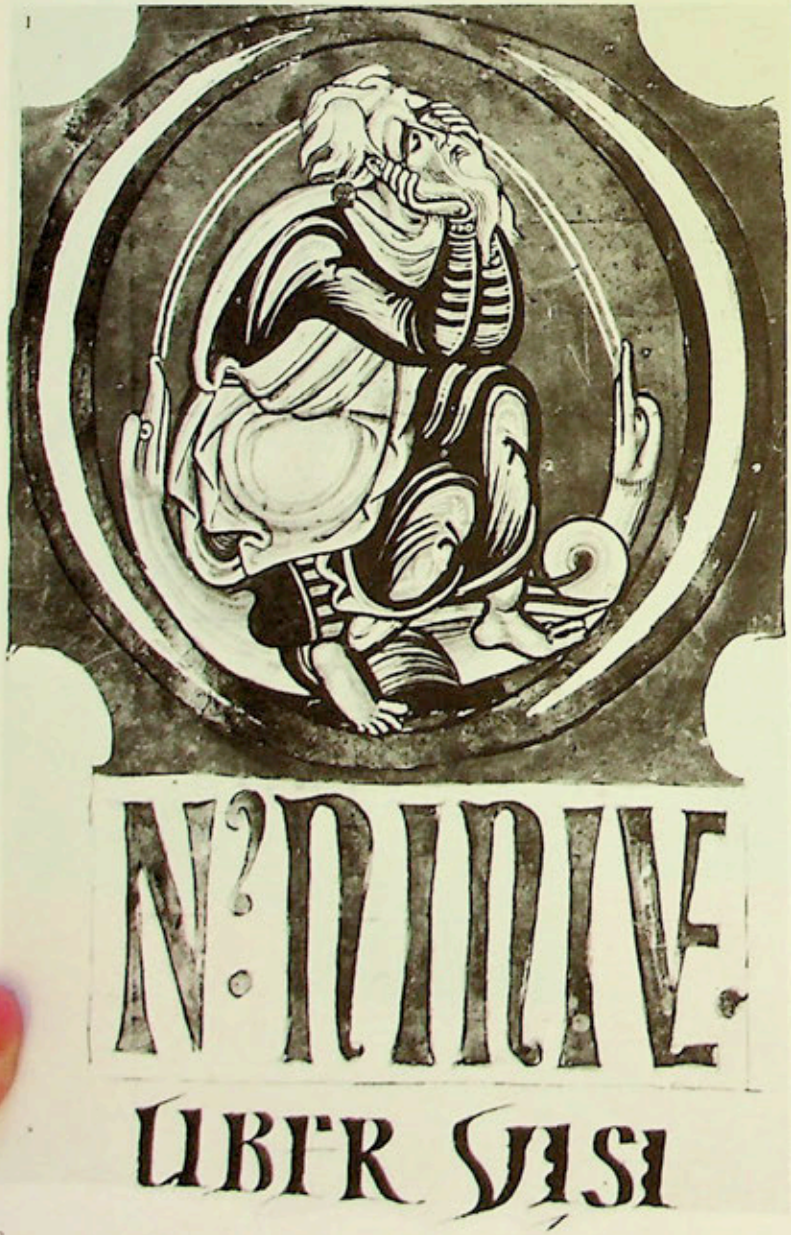
42 Olivetti à Londres

46 Aluminium, acier, polyester, plexiglas: sièges 70

L'AN 1200

par Louis Grodecki

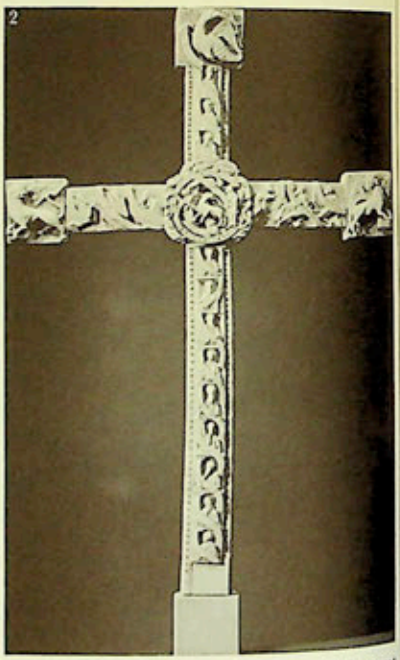
Le professeur Louis Grodecki établit ici le bilan de l'importante exposition organisée dans le cadre des manifestations célébrant le centenaire du Metropolitan Museum



1

2

En nous plaçant à un niveau très général, nous comprenons l'art du Moyen Age à l'aide de concepts historiques et stylistiques simplifiés, ceux du « gothique », du « roman », du « préroman », etc. Certes, nous savons bien que ces concepts recouvrent une multitude presque infinie de variantes, correspondant aux moments de l'évolution (l'art roman à ses origines, vers 1000, n'est pas le même qu'à son plein épanouissement, vers 1100), aux vocations propres des régions, des pays et des milieux (le *trecento* italien ne ressemble pas au XIVe siècle germanique), ou même aux particularités venant de l'activité de certains « ateliers » ou de certains « maîtres » qui bousculent la logique des développements stylistiques ou en modifient les tendances majeures (au même moment et dans un même milieu travaillent à Reims, vers 1230-1240, le « maître de l'antique » et le

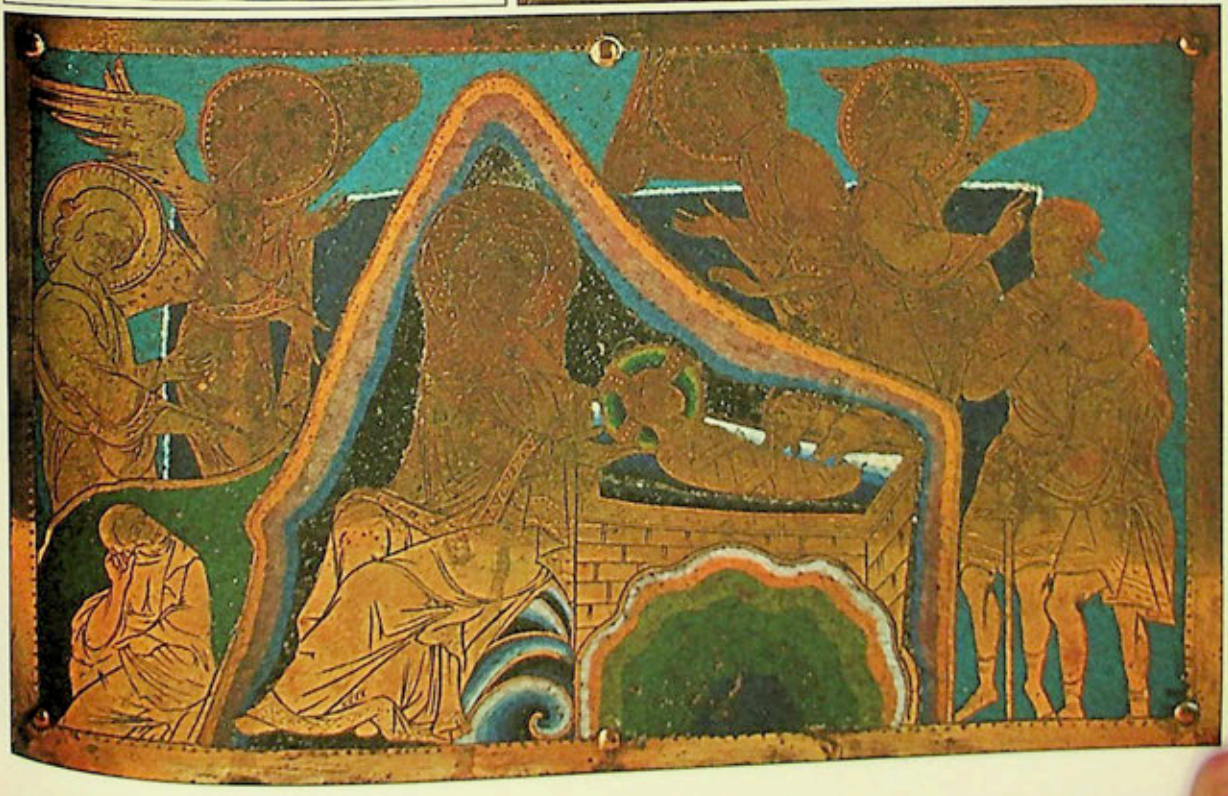


2

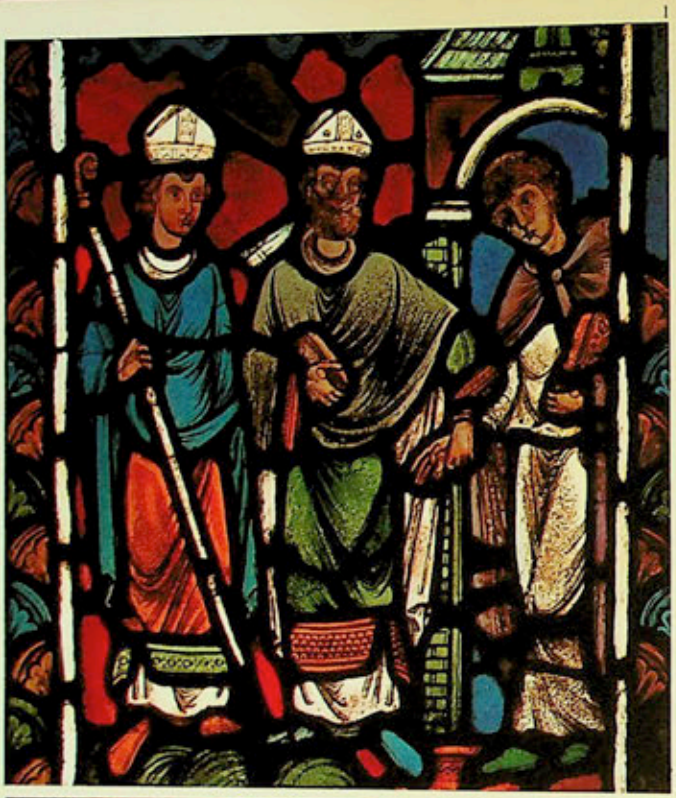
« maître de l'ange au sourire »). Mais tout historien de l'art cède inévitablement à la tentation des généralisations, en recherchant des dénominateurs communs à des formes, aussi variées soient-elles, de l'art roman ou de l'art gothique, en proposant des définitions internes du style, en traçant ses limites chronologiques ou géographiques, en établissant des étapes, ou des articulations, de son évolution; des esprits aussi profondément différents que Focillon et Panofsky ont cédé à ces tentations.

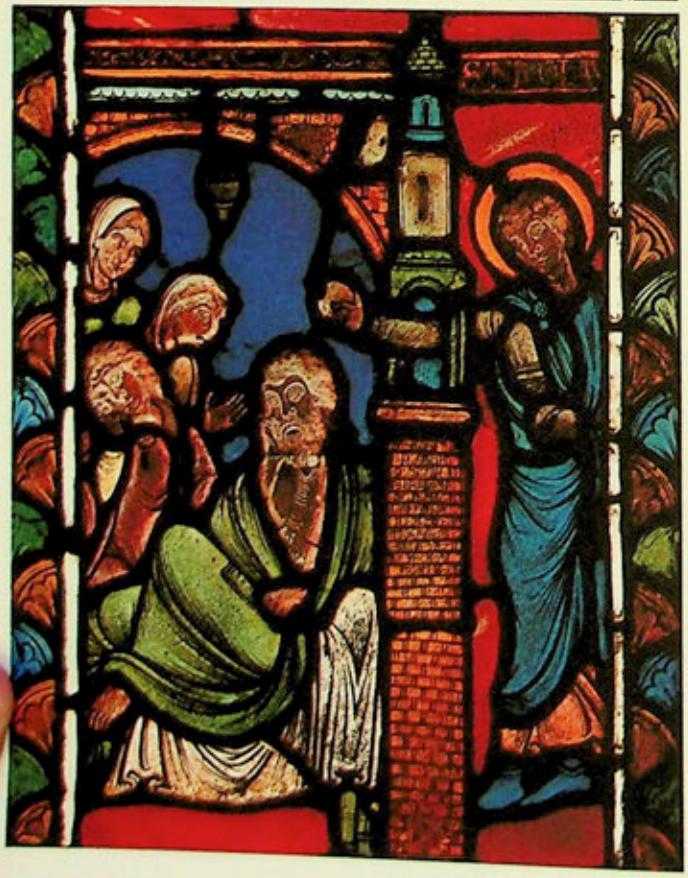
L'originalité de l'exposition *L'An 1200* présentée au Metropolitan Museum de New York, à l'occasion du centenaire de sa fondation, réside dans le fait qu'elle tend à contredire ces spéculations sur les concepts généraux du roman et du gothique, en mettant en lumière un moment de l'histoire formelle d'une telle importance propre que ses créations font oublier ces concepts, ou même font douter de leur bon fondement. De toute évidence, les organisateurs de l'exposition, Thomas Hoving, Directeur du Metropolitan Museum, Floreus Deuchler, Conservateur du département d'art médiéval et des Cloîtres (annexe du Metropolitan), Karl Hoffmann et tout leur « état-major », ont

1 *Le prophète Nahum. Enluminure d'un manuscrit peint pour l'abbé Berthold de Weingarten, en Bavière. 1215-1232. New York, Public Library.*
2 *Revers d'une croix d'ivoire. Travail anglais (Bury St Edmunds?). 1150-1190. 57,7×36,2 cm. Le médaillon central représente la Synagogue transperçant l'agneau. Sur la croix, vingt prophètes. Aux extrémités de la croix, les symboles des Evangélistes. New York, Musée des Cloîtres.*
3 *Châsse de saint Marc. France. 1210-1230. 52×22×46 cm. Eglise Notre-Dame d'Huy. Les dix plaques du reliquaire en émail champlevé représentent des scènes de la vie du Christ, le Sacrifice d'Abraham et le Martyre de saint Etienne.*



1





2

voulu isoler l'activité artistique des années 1180-1220 de celle du passé, même récent, ou du futur, même immédiat. Du même coup, ils ont réagi contre la notion de la « transition », qui suppose un mélange ou une interpénétration d'éléments traditionnels et d'éléments novateurs; les œuvres réunies à New York étaient justement celles qui rompaient avec les traditions du milieu du XII[e] siècle et n'annonçaient pas, directement, les tendances du milieu du XIII[e]. Il y eut, dans ce choix, un courageux parti pris et la démonstration fut brillante et féconde en aperçus nouveaux.

L'exposition, beaucoup moins grande que celle de l'Europe gothique au Louvre en 1968, fut pourtant d'une très grande richesse. On fit démonter trois plaques d'émail de l'autel (ancien ambon) de Klosterneubourg, œuvres assurées de Nicolas de Verdun qui n'avaient jamais (p. 7) quitté l'Autriche; on transporta de Tournai la grande châsse de la Vierge; le Louvre prêta l'épaulière impériale en émail et or, un des objets les plus précieux de sa collection d'orfèvrerie médiévale. Des vitraux des cathédrales de Bourges, de Strasbourg, de Lausanne, ont été déposés pour l'exposition; la statue tombale d'Aliénor d'Aquitaine, de Fontevraud, traversa l'Atlantique... Plusieurs manuscrits, parmi les plus précieux de ce temps, ont été prêtés par les grandes bibliothèques de France, d'Angleterre, d'Allemagne. Il faut souligner la part très importante des envois français, plus grande que celle des autres pays d'Europe; il est vrai que sans cette contribution la démonstration de l'art de 1200 n'eut pas été possible, car c'est en France du Nord, en Belgique et en Rhénanie, principalement, que s'est cristallisée la tendance artistique que l'on a voulu exalter. Les musées et les collections américaines ont été, évidemment, mis à contribution; un certain nombre de pièces capitales — comme les vitraux de la collection Pitcairn venant de la cathédrale de Rouen — ont été montrés au public pour la première fois. Il y eut, inévitablement, quelques « lacunes » majeures, ces grands chefs-d'œuvre proprement inaccessibles au public, la châsse des Rois Mages de Cologne (dont la présentation

1 *Scènes de la légende de saint Nicolas. Ces vitraux de la cathédrale de Troyes, aujourd'hui dispersés, sont ici reproduits en couleurs pour la pemière fois. En haut, saint Nicolas choisi comme évêque de Myre. 40×30,5 cm. Londres, Victoria and Albert Museum. Au-dessous, saint Nicolas donne une bourse d'or à un homme, pour lui éviter de livrer ses filles à la prostitution. 43,5×30,5 cm. Paris, Musée de Cluny. L'exposition du Metropolitan Museum a permis de regrouper, avec ces deux panneaux, un troisième de la légende de saint Nicolas, représentant le Juif qui avait placé une statue du saint dans sa maison pour la protéger des voleurs (Musée de Cluny).*
2 *L'Arbre de Jessé. Enluminure du « Psautier de Paris ». Angleterre. Vers 1200. Paris, Bibliothèque Nationale.* **3** *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste. Vitrail de la cathédrale de Strasbourg. 115×105 cm. Vers 1190.*

1 *« La mer ». Statuette de bronze (grandeur réelle). Art mosan. Vers 1180-1190. 9×5,6×3,5 cm. Londres, Victoria et Albert Museum.* **2** *« Vierge à l'Enfant » Ivoire. France du Nord. Vers 1210. 11,8×8,4 cm. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe.* **3** *Boucle de bronze doré (grandeur réelle). Art mosan. Atelier de Nicolas de Verdun. Vers 1210. 5×7,5 cm. New York, Musée des Cloîtres.* **4** *« Le Christ délivrant Adam et Eve de l'enfer. » Plaque d'émail champlevé provenant de l'autel de Klosterneuburg, par Nicolas de Verdun. 1181. 20,5×16,5 cm.*

actuelle, dans le chœur de la cathédrale, est un défi à la liturgie et au bon sens), le Psautier de la reine Ingeburge de Chantilly, que l'on montra en photographies de couleur, ou encore le pendant de l'épaulière du Louvre, que son propriétaire suisse a refusé de prêter.

Dans les couloirs du colloque qui accompagna l'exposition, on a dit, non sans raison, que celle-ci a été faite autour de la personnalité de Nicolas de Verdun, un peu à la manière selon laquelle on présenterait l'art de la Renaissance comme dominé par la personnalité d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange. Le problème n'est pas nouveau. Depuis près de quarante ans, des érudits comme Hermann Schnitzler, Otto Homburger, le comte Borchgrave d'Altena — et avant eux Coppier — ont montré à quel point ce maître s'élevait, d'une part, au-dessus de son siècle et, d'autre part, « représentait » sa plus haute réalisation, sa tendance essentielle. L'exposition « Le Maître de la châsse des Rois Mages », en 1964 à Cologne, et le petit congrès qui la suivit, furent le point culminant de la discussion de ce problème. Qui était Nicolas de Verdun? Quelle fut sa formation? Quel fut son rôle exact, personnel, dans le développement de l'art autour de 1200? Toutes ces questions restent ouvertes; on a pu dire qu'il n'était pas « lorrain » ou « mosan », mais colonais; on a pu supposer qu'il s'était formé à Reims, ou dans l'Est européen, au contact de l'art byzantin; on lui attribua — sans preuves — les enluminures du Psautier d'Ingeburge, un portail de Notre-Dame de Paris... On le fit voyager à Kiev... Tout cela appartient à l'hypothèse ou à la fantaisie. Deux œuvres de lui sont certaines, signées et datées: l'ambon de Klosterneubourg, achevé en 1181, et transformé au XIV^e^ siècle en retable, et la châsse de la Vierge de Tournai, finie en 1205 (et atrocement « restaurée » au XIV^e^ et au XIX^e^ siècles). Il est unanimement admis, depuis les travaux de von Falke, qu'il travailla depuis 1184 pour le moins, à la châsse des Rois Mages de Cologne, où il fit, en particulier, les figures des prophètes du registre inférieur du coffre. Toutes les autres attributions sont incertaines et contestées. Quels sont les caractères de cette œuvre? Elle marque, à tous les points de vue, une rupture catégorique avec la stylistique de l'art monumental roman, français ou étranger, comme aussi avec la stylistique propre à l'art mosan du milieu du XII^e^ siècle. Dans les figures de la châsse de Cologne, le relief des corps en métal repoussé est totalement « plein », c'est de la ronde-bosse soudée à un fond; dans les scènes de la châsse de Tournai, celles du moins qui ne furent pas trop modifiées, ce relief est « suggéré plein », grâce à la subtilité des passages entre les saillies et les creux, en une sorte d'illusionnisme virtuose; dans les émaux de Klosterneubourg, malgré une technique rebelle au modelé pictural, les volumes sont admirablement « représentés », par leur juxtaposition les uns au-devant des autres, par les attitudes ou les gestes des personnages, par la suggestion du corps plein sous les plis du vêtement. Rien ne subsiste, dans ce domaine, des schématisations volumétriques de l'art roman; on pense aux qualités du relief antique — grec hellénistique, romain classique — à la liberté du comportement dans l'espace que le Moyen Age n'a pas connue jusque-là, à part quelques œuvres carolingiennes, inspirées par l'art paléochrétien, et celles qui en dérivent à l'époque ottonienne. On doit dire la même chose de la stylistique du vêtement: plis souples, moulant les corps, les laissant valoir par leur propre plasticité superposée à la rotondité des membres et des muscles. Tout schématisme graphique a disparu. Les personnages, comme aussi les compositions des émaux de Klosterneubourg, sont dotés d'une exceptionnelle énergie dans la mise en valeur des articulations, des séparations entre les volumes distincts; les gestes sont amples, les proportions harmonieuses, les visages nobles par leur plénitude « classique » antique, ou par une sorte d'humanité, presque individualisée, presque expressive des sentiments d'âme. Rien de tout cela ne ressemble, ni ne conduit, aux stylisations anguleuses et abruptes, ou au contraire flexibles et ondoyantes, de la figuration gothique du XIII^e^ siècle, avec ses conventions d'expression forcée, farouche ou tendre, avec ses tentatives « réalistes » combinées avec des structures formelles artificielles.

Quelles sont les origines de cet art? On peut certes les rechercher dans des œuvres mosanes beaucoup plus anciennes, telle la cuve baptismale de Liège, antérieure à 1118, œuvre exceptionnelle et encore inexpliquée; on peut penser aux modèles carolingiens, paléochrétiens, antiques... Mais rien de tout cela ne se démontre avec assez de précision. Schnitzler a surtout songé aux sources byzantines, anciennes elles aussi, datant de la Renaissance macédonienne, qui fait revivre les formes antérieures à l'iconoclasme. Mais là encore des preuves précises manquent, ou ne sont pas décisives. Peut-être le problème, ainsi posé, est-il sans solution; il s'éclaire mieux, par contre, à la lumière de l'exposition de New York, si l'on accepte de voir en Nicolas de Verdun non pas le génial et l'inexplicable initiateur, mais le « représen-

VSSIO·EGIPTI
MO·PARENTEM
TERRA TREMVIT
IVS·DOMVIT·MORTIS·TVA·XPE·POTENCIA·FORTIS·
DESTRVCTO·INFERNI
IVSTI

tant » d'une des tendances du moment, qu'il explicite mieux qu'aucun autre artiste, mais de laquelle il ne peut pas être séparé.

Si l'on examine les œuvres d'orfèvrerie et d'émaillerie de l'exposition, on reconnaît facilement celles qui, de toute évidence, dépendent de Nicolas de Verdun, pour la plupart datables du début du XIII[e] siècle: ainsi les deux boucles de ceinture, en bronze ou en argent doré, du Metropolitan Museum (p. 6) et du Musée de Stockholm, l'une avec le roi et une dame, l'autre avec un cavalier rencontrant une femme. Le style « humaniste » de Nicolas s'y retrouve non seulement dans les personnages, mais encore dans le traitement de l'ornement, fondu en plein relief, ciselé avec ce même soin à dégager les saillies par rapport aux creux, avec cette même énergie que dans les œuvres du repoussé. Mais voici d'autres objets, qui ne viennent pas de la Meuse ou de Cologne, et qui offrent des caractères semblables, encore que point identiques: le calice dit Coupe de Charlemagne du trésor d'Agaune, qui est probablement anglais, le calice d'Iber, qui vient de la Basse-Saxe, les émaux limousins, ou apparentés à Limoges, d'une châsse de Quatre Saints Couronnés, répartis aujourd'hui entre Cambridge et une collection privée suisse. En règle générale, l'émaillerie dite limousine échappe, par la situation géographique de ses centres de production, comme aussi par ses traditions techniques et stylistiques méridionales, à l'attrait du style « septentrional » dont Nicolas de Verdun est le plus éminent; mais dans ces émaux, comme dans un certain nombre d'autres, on voit, vers la fin du XII[e] siècle, le style s'infléchir vers une plus grande souplesse de la forme, vers une coloration plus subtile, une ornementation moins stéréotypée. En certains cas bien limités, on peut parler, avec modération, des influences mosanes ou plus généralement septentrionales. Mais dans d'autres cas, comme celui du reliquaire des Quatre Couronnés, c'est plutôt à la notion de l'esprit du moment, du « Zeitstil », comme on le désigne en Allemagne, qu'il faut recourir. Et il en est de même, plus nettement encore, de l'émaillerie anglaise, qui produit à cette époque les œuvres d'une iconographie prodigieusement complexe, ces *bowls*, ciboires, du Victoria and Albert Museum et de la collection Pierpont Morgan, où se mêlent les influences mosanes et l'aptitude particulière à l'Angleterre de multiplier les ornements végétaux fantastiques.

Un cas très intéressant est celui de la châsse dite de saint Marc au trésor de Notre-Dame de Huy, en Belgique, qui fut l'objet de discussions passionnées, à New York (p. 3). La châsse elle-même est un « arrangement » récent et de mauvais goût. Les plaques, qui se rapportent à la vie du Christ, sont d'une telle originalité, que l'on est confondu d'incertitude. Pour l'iconographie, c'est une œuvre presque paléochrétienne ou byzantine, montrant des scènes inusuelles, comme celle de la Communion des apôtres, ou des traitements inusuels, comme la Fuite en Egypte à personnages nombreux. On peut admettre ici les influences byzantines siciliennes récentes, qui déferlent sur l'Occident vers 1200, grâce au contact politique entre l'Empire et l'Italie méridionale. Dans le style des scènes et des figures isolées, un écho subsiste de l'art « souple » et « harmonieux » du milieu mosan; mais il n'y a pas de rapport avec la « tendance Nicolas de Verdun ». Sur le plan technique, on a relevé les analogies avec l'art

1 *Tête d'un apôtre. France. 1200-1210. Haut.: 43,2 cm. Fragment d'une statue du portail central de la façade de Notre-Dame de Paris. Chicago, The Art Institute.*
2 *Apôtre. France. 1200-1210. Haut.: 198,2 cm. Statue provenant du portail central de la façade de Notre-Dame de Paris (?). Paris, Musée Carnavalet.*
3 *La Vierge d'Ourscamp. France du Nord. Vers 1220. Ivoire. Haut.: 35 cm. Paris, Musée du Petit Palais.*

méridional... Ainsi cette œuvre ne ressemble exactement à rien, et pourtant son style la place, sans conteste, dans l'entourage de 1200, ne serait-ce que par son éloignement des formes romanes et des formes gothiques à la fois.

La peinture de la fin du XII[e] et du début du XIII[e] siècle montre aussi de nombreux points de contact avec ce « style principal » de l'art septentrional. L'œuvre essentielle est ici, évidemment, le Psautier d'Ingeburge, sur lequel M. Florens Deuchler fit paraître récemment un important ouvrage. La date est discutée, mais ne saurait se situer avant 1193 ni après 1215, et son dernier commentateur opte pour la fin du XII[e] siècle. Œuvre plus complexe que l'on ne l'a pensé, car peinte par deux artistes distincts quoique apparentés, elle est à la fois « byzantinisante » par de nombreux traits de l'iconographie, par la provenance des modèles de composition, etc., et en même temps « antiquisante », à la manière de l'art de Nicolas de Verdun, par le sens des volumes, par le style de la draperie, par l'harmonie « classique » qui se dégage des compositions les plus connues, peintes par le « second maître » du Psautier. Œuvre moins isolée que l'on ne l'a pensé, puisque, outre quelques rares manuscrits de second ordre, toute une série de vitraux du nord de la France, à la cathédrale de Laon, à Soissons, à Saint-Quentin, s'y rattache. Ce rapprochement n'est pas fortuit, puisque — nous continuons à le croire avec Deuchler — le Psautier a été peint en Picardie ou en Vermandois. Quelques vitraux, il est vrai assez restaurés, provenant de Soissons et conservés à Washington, ont représenté ce groupe à l'exposition. On s'attachera davantage à un ensemble de manuscrits et de vitraux, d'une grande beauté et peu connus, qui viennent très probablement de la Champagne méridionale: deux volumes de la grande Bible, dite des Capucins, de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. lat. 16743-16746), et les panneaux de vitrail qui se trouvaient au XIX[e] siècle à la cathédrale de Troyes et qui sont maintenant dispersés, en Angleterre, en Amérique et en France; le Musée de Cluny vient d'acquérir trois panneaux de cette série, relatifs à la vie de saint Nicolas et à la vie publique du Christ; ils ont été envoyés à New York pour être présentés à côté des scènes venant des mêmes fenêtres, qui sont maintenant au Victoria and Albert Museum (p. 4). Nous insistons sur cet exemple, car il est significatif: le style de ces peintures champenoises est apparenté à l'art mosan des années 1170-1180, mais il présente le même « assouplissement », la même tendance « antiromane » que l'art de Nicolas de Verdun, avec lequel ces peintures n'ont aucun rapport direct. Et l'on pourrait commenter de la même manière certaines miniatures anglaises — plus « byzantinisées » pourtant dans leur caractère général, ou des manuscrits germaniques (encore que, dans ce domaine, les « résistances romanes » ou les emprunts à la tradition récente byzantine sont beaucoup plus nets).

C'est la sculpture monumentale qui donne l'image la plus forte des tendances stylistiques de cette période. En regardant attentivement les nouveautés qui apparaissent en France du Nord vers 1180 à Mantes, à Saint-Remi de Reims et quelques années plus tard à Laon, à Sens et à Chartres, on s'aperçoit que le style « assoupli », vaguement « antiquisant » ou « classique » s'y fait jour à l'époque des premiers travaux de Nicolas de Verdun, ou même

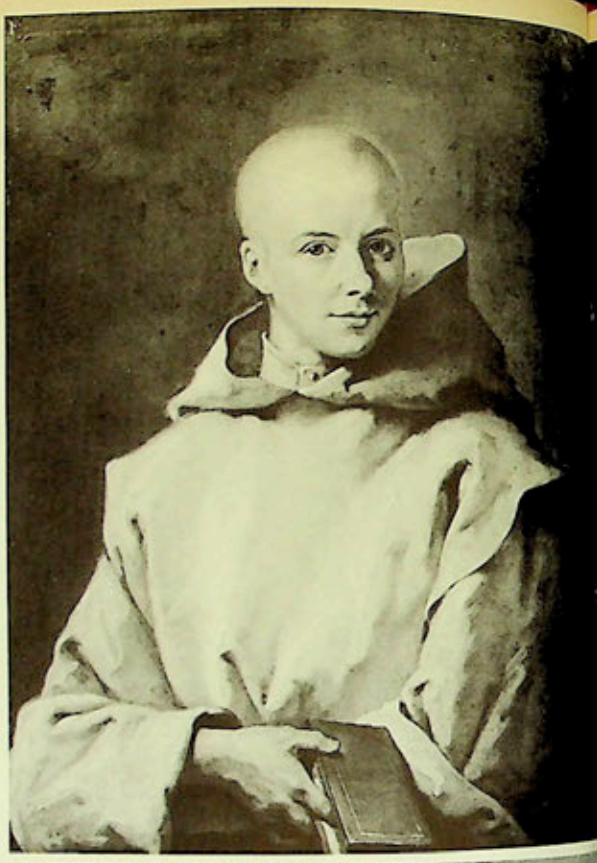
(Suite en page 54)

2

3

Vers la réhabilitation de Jean Restout

A propos de l'exposition que le Musée de Rouen va consacrer à ce grand artiste, M^lle Popovitch, conservateur de ce musée, MM. Pierre Rosenberg, conservateur au Musée du Louvre et Antoine Schnapper, chargé de recherches au C.N.R.S., s'entretiennent des problèmes que posent aujourd'hui la remise en lumière de la peinture ancienne et sa conservation.



L'Œil – Quelle est la raison qui vous a poussée à organiser cette année au Musée de Rouen – à partir du 15 juin – une exposition Jean Restout? Parce qu'il est mort il y a tout juste deux siècles?

M^lle Popovitch – C'est l'occasion. Mais en fait, nous essayons, d'année en année, d'exposer les grands peintres de Rouen et de faire, du même coup, le catalogue de leur œuvre. Nous avons commencé avec Poussin, normand sinon rouennais, puis Géricault, Jouvenet, et maintenant Restout. Nous sommes, à Rouen, dans une région où il y a des peintres, et qui n'a pas été trop dévastée par les guerres: il y a donc des œuvres à trouver, des archives à exploiter... De plus, les saisies révolutionnaires ont été bien faites et elles ont souvent sauvé les tableaux.

Pierre Rosenberg – Sauvés... pas tous... La *Résurrection* de la cathédrale de Rouen, si elle est bien de Restout...

M. P. – Il est perdu justement parce que nous l'avons rendu à la cathédrale.

P. R. – Mais il semble que les deux seuls tableaux de Restout qui étaient dans des églises de Rouen aient disparu.

L'Œil – Vous les avez cherchés?

M. P. – On les a bien cherchés, mais je ne suis pas tout à fait sûre encore qu'on ne les retrouvera pas: il reste un dernier dépôt, près de la cathédrale et notre archiviste, qui est merveilleux, est en train d'essayer de le faire déblayer. Or, en théorie, il y a des retables dans ce dépôt.

L'Œil – Et il n'est pas encore déblayé?

M. P. – Mais la restauration de la cathédrale n'est pas terminée. Nous avons encore le temps. Vous savez que j'étais à Reims avant de venir à Rouen: eh bien, la basilique Saint-Rémi a été rendue au culte 44 ans après sa destruction. Il ne faut donc pas désespérer...

L'Œil – Où a-t-on mis les œuvres saisies?

Antoine Schnapper – On a créé un dépôt, une sorte de musée.

M. P. – Seulement, on a rendu un certain nombre d'œuvres, une première fois en 1797, puis en 1800, etc...

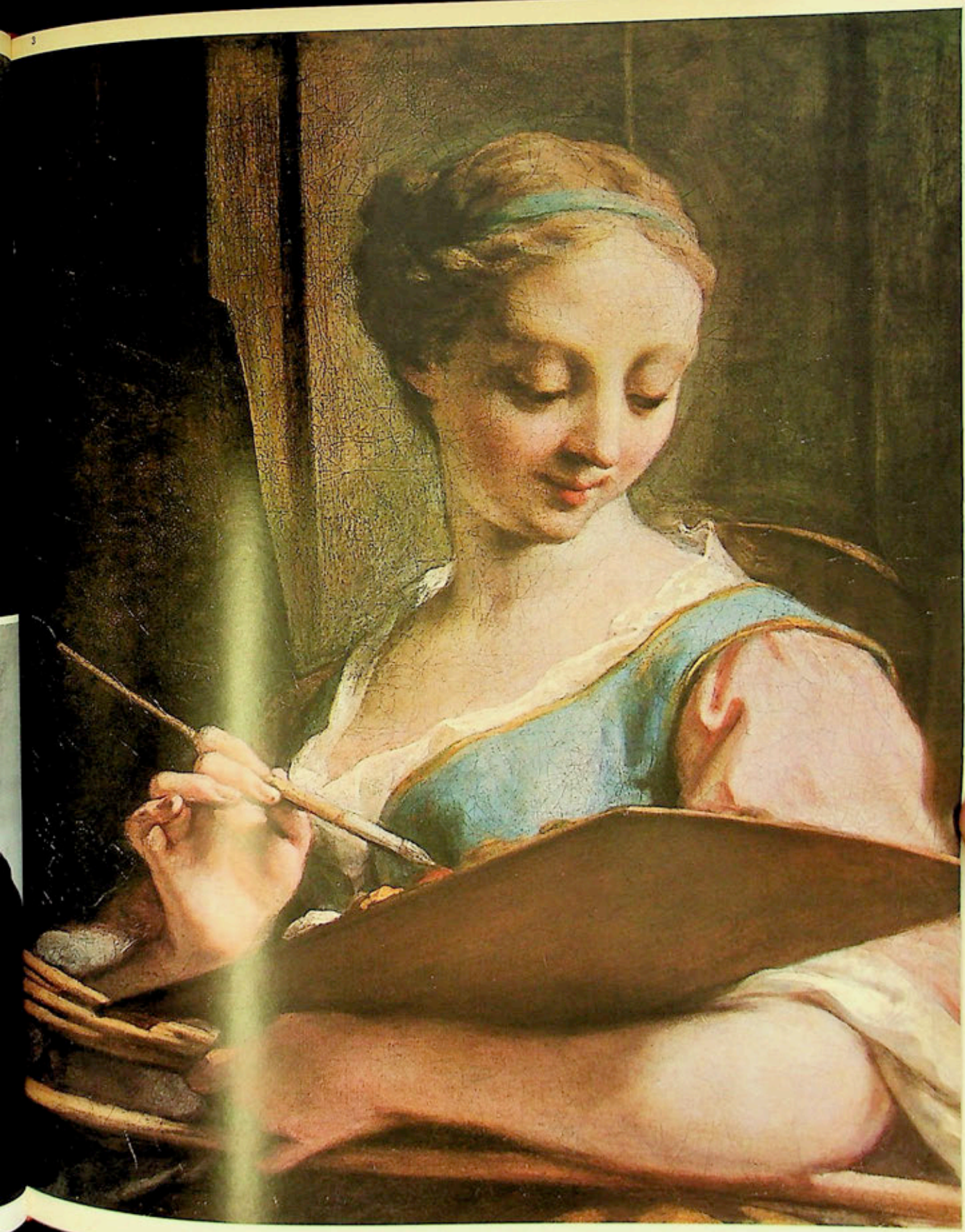
P. R. – Cela dit, parmi les tableaux qui étaient encore dans les églises au moment où Messelet a publié son étude sur Restout, parue en 1938, beaucoup ont disparu depuis.

L'Œil. – Rosenberg me disait qu'à son avis, c'était une conséquence de la nouvelle politique liturgique...

1 « *Portrait de Louis Baudoin de Basset, chartreux* », *Rouen, musée des Beaux-Arts. Toile, 80 × 60 cm. Au verso de la toile, une inscription précise le nom du modèle et la date, 1716. Ce tableau magistral serait donc la première œuvre connue de Restout, alors âgé de 24 ans.*

2 « *Portrait de l'abbé Tournus* », *Vire, musée des Beaux-Arts. Toile, 80 × 63 cm. L'abbé Tournus fut une figure centrale de l'affaire des Convulsionnaires de Saint-Médard à laquelle furent mêlés de près des jansénistes et Restout lui-même. L'abbé Tournus était en effet le confesseur et le compagnon du diacre Paris en 1727.*

3 « *Allégorie de la Peinture* », *Saint-Quentin, musée Lecuyer. Toile, 54 × 45 cm. Ce charmant tableau était considéré jusqu'à présent comme de Carle Van Loo (1705-1765). Il revient pourtant à Restout qui l'a exposé au Salon de 1747 et a appartenu au célèbre pastelliste La Tour, grand ami de Restout.*



M. P. – Ah non, je ne suis pas de son avis: c'est un peu antérieur. Cette nouvelle politique liturgique dont vous parlez a commencé il y a cinq ou six ans. Or, les disparitions se sont produites surtout dans les années 1945-1948: les tableaux n'avaient pas été entretenus depuis des années, ils étaient en mauvais état; les curés n'avaient pas les moyens de les restaurer, les paroisses non plus. Plutôt que de les laisser se désagréger peu à peu, on les a enlevés, mais on se souvenait que c'était une œuvre de qualité. Et puis le curé s'en allait dans une autre paroisse, ou il mourait et son successeur, trouvant la sacristie encombrée, s'en débarrassait. A mon avis, c'est surtout comme cela que c'est arrivé, parce que, pour enlever délibérément quelque chose d'une église, il faut une autorisation de la Commission d'Art Sacré, où nous avons des gens très avertis.

P. R. – Il y a des régions en effet où le clergé est réactionnaire au sens non péjoratif du terme et où les tableaux ont été respectés. Mais j'ai entendu de nombreux prêtres dire que l'œuvre d'art était un « écran » entre le fidèle et Dieu, que cela empêchait de se concentrer, etc... Cela donne au prêtre, en dépit de tous les règlements, une espèce de bonne conscience fâcheuse. Il y a naturellement d'autres causes, d'ordres très divers, mais cela donne, à l'heure actuelle, une espèce de conjonction désastreuse...

M. P. – Il y a tout de même des circulaires dans tous les diocèses...

P. R. – Ah non, ne parlez pas des circulaires. Il y en a une de Monseigneur de Provenchère, archevêque d'Aix, qui a fait un petit scandale à l'époque: elle disait en substance: débarrassez nos églises de tous ces tableaux pompier.

A. S. – En principe, les curés des paroisses n'ont pas le droit de vendre; ce sont les municipalités qui le peuvent et seulement avec un avis favorable du préfet. Et cet avis favorable ne peut être donné que si les Monuments Historiques se sont prononcés dans le même sens.

M. P. – Indépendamment du classement des Monuments Historiques, qui est ce qu'il est, on a créé en Normandie, vers 1920 je crois, un classement départemental, et pour les œuvres concernées, il y a des crédits de restauration, une surveillance, une commission des Antiquités qui circule une fois par trimestre dans une série d'endroits et vérifie que les objets classés s'y trouvent toujours. Mais cela ne suffisait pas à régler le problème, à cause des vols, en particulier des vols d'albâtres qui ont eu lieu dans la région. On a donc décidé de créer un dépôt d'objets classés provenant d'églises désaffectées ou impossibles à surveiller. Je suis persuadée que maintenant, en Seine-Maritime, il ne doit plus y avoir de disparition, ou seulement des disparitions mineures, inévitables.

L'Œil – Quels sont les auteurs de ces vols?

M. P. – Ce sont des gangs. On en arrête de temps en temps. Et c'est cela que nous voulons éviter par le classement et la photographie. On a aussi décidé à Rouen la création d'un dépôt pour les ornements sacerdotaux. Ces ornements seront entretenus et quand il y aura une fête dans la paroisse, on pourra venir les chercher. Cela devenait vraiment nécessaire. N'oublions pas que l'Inventaire avance et... que c'est le catalogue le plus sûr pour les voleurs et les antiquaires...

L'Œil – Nous avons publié un article de François Loyer sur l'Inventaire, à propos du premier volume paru, qui concerne la Bretagne.

P. R. – Revenons à Restout, à propos justement de la Bretagne. Louis-Philippe avait envoyé dans une église bretonne un très important tableau de lui. Aujourd'hui, il est toujours en Bretagne, mais chez un antiquaire...

L'Œil – Pourrez-vous le récupérer?

P. R. – Je l'espère bien.

A. S. – Il appartenait, semble-t-il, à la collection personnelle de Louis-Philippe, qui est très mal connue en dehors des fameux tableaux espagnols. Celui-ci disposait comme il voulait des tableaux qui lui appartenaient.

L'Œil – Comment l'avez-vous retrouvé?

A. S. – Le conservateur du musée d'une ville voisine nous l'a signalé.

L'Œil – C'est inouï de penser que des tableaux peuvent ainsi être perdus, et retrouvés...

P. R. – Il peut arriver bien d'autres choses. Par exemple, munis du Guide Bleu, nous avons été chercher un Restout dans une église de Paris, Saint-Eloi, et nous n'avons tout simplement pas trouvé l'église: elle avait été rasée. Il y avait un H.L.M. à la place.

L'Œil – Et le tableau?

A. S. – Lui est au dépôt de la Ville de Paris. Le problème maintenant est de savoir s'il est bien de Restout. La composition en tout cas est de lui. C'est tout ce que nous pouvons dire pour l'instant.

L'Œil – A en juger par ces exemples, le catalogue de l'œuvre de Restout ne doit pas être facile à établir! D'autant plus que le phénomène dont nous avons parlé tout à l'heure – les disparitions dans les églises par vol, vente, destruction ou négligence et qui remonte à la Révolution – a dû jouer spécialement dans le cas de Restout: il a énormément travaillé pour les églises, je crois?

A. S. – A mon avis, on peut dire que la moitié de son œuvre a disparu.

L'Œil – Dans le catalogue publié par Messelet en 1938 (dans les « Nouvelles Archives de l'Art Français »), on a l'impression qu'à ce moment-là, près de la moitié des tableaux énumérés avaient disparu. Depuis cette époque, certaines peintures ont-elles été retrouvées? D'autres ont-elles été perdues?

A. S. – Quelques-unes ont disparu, celles de Rouen dont nous parlions tout à l'heure, par exemple; par contre, d'autres ont été retrouvées que Messelet ne connaissait pas et que l'on verra à Rouen. Quant au nombre des tableaux peints par Restout, nous en avons une idée par un chiffre donné juste après sa mort par l'un de ses rares biographes: on estimait alors à 150 le nombre de ses peintures.

1-2 « *Alexandre faisant peindre sa maîtresse par Apelle, ou La Peinture* ». *(Page ci-contre, détail, ci-dessus à droite, l'ensemble du tableau.) Toile 360 × 575 cm. Signée et datée 1739. Préfecture de Lyon. Ce tableau est un des quatre exécutés par Restout en vue de la tapisserie.*

3-4 « *Didon montrant à Enée les bâtiments de Carthage ou L'Architecture* ». *Toile, 360 × 575 cm. Signée et datée 1751. Préfecture de Lyon. Ce tableau, comme le précédent, fait partie de la Tenture des Arts. Les deux autres toiles de cette série se trouvent l'une au musée de Rennes, l'autre, démembrée, au Mobilier National.*

Le catalogue de Messelet qui comporte environ 180 tableaux semble correspondre assez bien à ce chiffre. En fait, il est trop généreux. Car vingt à trente tableaux de sa liste ne sont pas de Restout.

M. P. – Un bon nombre sont sans doute des autres Restout...

P. R. – Nous avons du reste un petit problème « familial » à propos de l'un des tableaux qui sera montré à l'exposition: il vient du musée de Dijon, et nous aimerions bien l'attribuer à Jean Restout. C'est un vrai chef-d'œuvre. Malheureusement, le fauteuil sur lequel est assis le personnage représenté n'existait pas, semble-t-il, à l'époque de Jean: c'est probablement une œuvre de son fils Jean-Bernard. Nous l'exposerons tout de même, avec un point d'interrogation.

A. S. – Il y aura d'ailleurs une autre toile de Jean-Bernard, le portrait de son père, précisément.

P. R. – Pour en revenir à l'ouvrage par ailleurs fondamental de Messelet, on peut donner un autre exemple de sa « générosité »: il catalogue deux *Multiplications des pains* qui en fait, n'en font qu'une.

A. S. – Et en plus, elle n'est pas de Restout: cela fait deux œuvres à rayer.

P. R. – En fait, nous voudrions reproduire dans le catalogue d'une part tous les tableaux et dessins qui seront montrés à Rouen, d'autre part, en appendice, toutes les œuvres dont nous aurons pu obtenir la photographie, en les accompagnant de notices, qui constitueront un catalogue raisonné de l'œuvre de Restout.

L'Œil – Avant d'évoquer précisément son œuvre, il faudrait rappeler les faits essentiels de sa biographie, ou du moins ce qu'on en sait.

A. S. – Et c'est très peu de chose. Il n'y a pas de biographie dans Dezallier d'Argenville, parce que Restout vivait encore quand il a écrit, rien non plus dans les « Mémoires inédits », qui sont généralement une source précieuse...

P. R. – Il a toujours gardé des attaches avec Rouen, comme son oncle Jouvenet.

M. P. – Il faisait partie des Académies de Caen et de Rouen. Or l'Académie de Rouen, de même que bien des académies provinciales, a eu une grosse influence au XVIII^e^ siècle.

L'Œil – Il est donc venu à Paris, pour travailler chez son oncle. A-t-il eu des commandes officielles?

P. R. – Il a même eu une carrière officielle tardive mais brillante. A part Carle Van Loo, c'est probablement l'artiste qui a eu la plus belle carrière officielle. Il a été secrétaire de l'Académie en 1752, puis directeur et enfin chancelier.

L'Œil – Comment se fait-il qu'on ne sache à peu près rien de la vie d'un peintre qui a connu une telle célébrité?

P. R. – Ce devait être un homme modeste, un artisan, qui aimait peindre, qui peignait tout le temps, et de très grands tableaux. D'autre part, la religion semble avoir tenu une place importante dans sa vie. On peut dire, je crois, en forçant un peu la vérité, que Carle Van Loo avait les grandes commandes profanes, historiques, mythologiques, « le grand genre », et que Restout a eu l'équivalent pour la peinture religieuse.

A. S. – A ce propos, il y a le problème du jansénisme. On peut constater que Restout a travaillé à plusieurs reprises pour les milieux jansénistes.

L'Œil – Mais pas exclusivement?

A. S. – Non, comme tout le monde, il a travaillé pour tous les ordres, mais plus particulièrement, il n'y a pas de doute, pour les jansénistes. On connaît plusieurs groupes de tableaux, et aussi des travaux assez suspects, puisque le livre de Carré de Montgeron sur les « Miracles du diacre Pâris » a été illustré par Restout. Il a, incontestablement, trempé dans l'affaire. Il y aura d'ailleurs à l'exposition trois dessins pour les gravures du livre. D'autres dessins existaient au début du siècle, mais on ne sait trop ce qu'ils sont devenus.

L'Œil – Le livre a-t-il été publié?

A. S. – Publié, saisi, réédité et complété clandestinement.

P. R. – Il est d'ailleurs dans tous les musées du jansénisme. Restout semble bien avoir joué son rôle dans la vie janséniste au XVIII^e^ siècle.

A. S. – Et cela non seulement avec les dessins du livre mais avec le portrait de l'un des personnages compromis dans l'affaire, l'abbé Tournus. Le tableau est bien connu, il a été gravé, copié à de multiples exemplaires: c'était une effigie célèbre pour des raisons qui nous échappent en partie (voir p. 10). Mais il y avait aussi parmi les jansénistes des gens très honorablement connus, comme Monsieur de Roquette, abbé de St-Hymer en Normandie: Restout a fait pour lui deux tableaux qui figureront à l'exposition.

Quant aux tableaux peints pour des communautés religieuses, on verra à Rouen la série des quatre tableaux peints pour l'Hôpital de la Charité à Paris. L'un est maintenant au musée d'Angers, les trois autres dans des églises, à Chevreuse, à Châteaudun et au Mans. Ici, le problème est de savoir comment ils y sont arrivés. La dispersion date de la Révolution. Mais ensuite...

L'Œil – Et comment étaient-ils à la Charité? Ce sont des commandes?

A. S. – Oui, c'était une communauté religieuse qui commandait beaucoup: l'Hôpital de la Charité était un véritable musée. Les tableaux étaient très mal payés par les églises, mais les peintres en faisaient quand même parce que c'était un lieu public, les tableaux étaient mentionnés dans les Guides de Paris. Tous les endroits publics étaient recherchés. Ce n'est pas de cela que les peintres vivaient, mais cela faisait leur réputation.

L'Œil – Pour en revenir à Restout, il n'a pas peint uniquement des tableaux religieux, jansénistes ou non?

P. R. – Certainement pas. L'exposition d'ailleurs comprendra trois catégories de peintures: les tableaux religieux, les portraits, les peintures mythologiques. Il nous manquera malheureusement trois tableaux admirables, les plus beaux peut-être, deux qui sont à l'Ermitage et

1 « *Junon visitant l'Océan et Thétis* », *Moscou, musée Pouchkine. Toile, 185×245 cm. Signé et daté 1723.*
2 « *Junon chez Eole* », *Leningrad, musée de l'Ermitage. Toile, 189×247 cm. Signé et daté 1727. Pendant du précédent.*
3 « *Le Triomphe de Bacchus et d'Ariane* » *(détail), château de Potsdam. Toile, 442×668 cm. Cette toile a été commandée directement à l'artiste par Frédéric II pour orner la salle de marbre de son château de Sans-Souci.*

3

à Moscou, et le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* de Potsdam, une merveille, avec des détails étonnants, comme les deux figures dansantes, à gauche (voir p. 14-15). Nous aurons tout de même un certain nombre de tableaux importants, ceux d'Orléans, deux de la série des Archives commandée par le prince de Soubise, ainsi que les deux tableaux de l'*Histoire de Psyché* peints pour la Dauphine de Saxe à Versailles, qui viennent de regagner le château.

L'Œil – Et du Louvre?

P. R. – A vrai dire, le Louvre est pauvre. C'est l'une des raisons pour lesquelles Restout a été si oublié. Nous avons deux ou trois grandes toiles, très belles, mais en mauvais état.

M. P. – Il manquera aussi les deux grandes compositions qui sont à la Préfecture de Lyon – et qui sont d'ailleurs des dépôts du Louvre. Ce sont en réalité des cartons de tapisserie, de la « Tenture des Arts ». Il y a au Musée de Rennes un troisième carton de la même série, qui sera exposé malgré sa taille: il a 4 m. sur 6. Il ne faut pas oublier que ces cartons de tapisserie constituaient l'une des activités importantes des plus grands peintres du temps. La plupart étaient des commandes royales. C'est le cas de la « Tenture des Arts ». (voir p. 12-13).

L'Œil – Et les dessins de Restout? Il y a dans Mariette quelques phrases qui ne sont pas très tendres...

A. S. – Ce n'était pas du tout un dessinateur à la Mariette. Il y a chez lui un « dessin incorrect »...

P. R. – ...qui ne l'empêche pas d'avoir été l'un des très grands dessinateurs du XVIII^e^, à l'égal des Vénitiens. On peut s'en rendre compte à l'exposition et c'est d'autant plus important que, jusqu'ici, un seul dessin de Restout a été reproduit dans une publication scientifique, le Bulletin du Musée Carnavalet. Tous les ouvrages sur le « dessin français au XVIII^e^ siècle », toutes les expositions, pour ainsi dire, l'oublient.

M. P. – Et pourtant, nous en avons une très belle série au Musée de Rouen dont certains proviennent de la collection Chennevières, et sont entrés en 1905, grâce à G. Le Breton.

A. S. – Une autre très belle série est curieusement au séminaire des Sulpiciens, à Issy-les-Moulineaux. C'est un type de dessins très particulier, des études achevées pour la composition, comme le dessin pour le *Martyre de saint André*, de Grenoble (voir p. 18).

L'Œil – Et ils ont toujours été chez les Sulpiciens?

A. S. – Oui, il semble que Restout les ait donné lui-même. Parmi eux, d'ailleurs, il y a des dessins de jeunesse, donc antérieurs à l'époque où il les a donnés.

P. R. – Nous aurons aussi à l'exposition une importante série qui vient de Stockholm, et d'autres de collections d'Amsterdam, des Etats-Unis, etc...

L'Œil – Et parmi les peintures, avez-vous des œuvres inédites?

P. R. – Certainement. Et d'abord cette *Allégorie de la peinture* du musée de Saint-Quentin, attribuée jusqu'ici à Carle Van Loo. L'intérêt de l'exposition, c'est justement de montrer, grâce à des tableaux comme celui-ci, quel peintre merveilleux était Restout, ce que l'on avait oublié. (voir p. 11).

L'Œil – L'attribution à Restout, dans ce cas particulier, ne fait aucun doute?

A. S. – Aucun. Aussi bien pour des raisons de style que de « pedigree »: on l'a retrouvé dans des textes anciens, avec ses dimensions et sa description.

P. R. – De plus, il provient certainement de la collection de Maurice Quentin de La Tour, qui était un ami intime de Restout. Comme morceau de réception à l'Académie, La Tour a donné le *Portrait de Restout*, aujourd'hui au Louvre.

A. S. – D'après Diderot, La Tour disait de Restout qu'il était « le seul homme de talent qui lui ait paru communicatif », « que c'était ce peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et le fond ».

P. R. – Ces relations très étroites entre des peintres comme Restout et La Tour montrent à quel point ce fossé que nous avons creusé entre les artistes est artificiel. Le XIX^e^ a remis en honneur seuls Boucher, Fragonard, Chardin, La Tour, et ainsi, il a complètement faussé l'image de ce siècle.

A. S. – La « renaissance » du XVIII^e^ vers 1860 a été une catastrophe au point de vue de l'histoire de l'art.

M. P. – Les Goncourt ont sauvé des dessins. Et Viollet-Le-Duc, quel que soit son goût, a aussi sauvé des œuvres.

A. S. – Mais je ne veux pas condamner les Goncourt. Ce que je veux dire, c'est qu'ils ont eu une certaine interprétation du XVIII^e^, et qu'il faut la compléter. Les Goncourt ont sauvé La Tour: très bien. Pourquoi le XX^e^ siècle n'en ferait-il pas autant pour Restout?

P. R. – Restout, d'ailleurs, n'est pas un cas isolé. Ce qui nous intéresse au fond, c'est le problème de la « grande peinture », tuée par le « petit genre ». Il y a une énorme lacune dans l'histoire de la peinture telle qu'on l'étudie aujourd'hui: les gens ignorent complètement ce qui autrefois passait pour l'essentiel, c'est-à-dire la grande décoration, et, immédiatement après, la peinture d'histoire, les genres nobles, bref la grande peinture: on a pas le droit de juger l'art d'un siècle en faisant totalement abstraction de la façon dont les gens de l'époque le jugeaient.

M. P. – Il est évident que l'histoire de l'art se refait de siècle en siècle. Chacun trouvant dans le passé son goût personnel: vous avez déploré le XVIII^e^ tel que le XIX^e^ l'a étudié, mais il est évident que le XXI^e^ siècle ne sera pas d'accord avec le XVIII^e^ que le XX^e^ aura trouvé.

A. S. – Oui et non, parce que la tendance actuelle c'est d'ajouter, et de ne pas supprimer l'image précédente.

P. R. – La chose essentielle est que l'on puisse juger sur pièce. A l'heure actuelle, dire que Restout est un grand peintre,

1 « *Le Triomphe de Mardochée* », Paris, Eglise Saint-Roch. Toile, 280 × 210 cm. *Entre 1753 et 1763, Restout exposa aux divers Salons cinq tableaux de l'histoire d'Esther destinés au réfectoire des Feuillants de la rue Saint-Honoré à Paris.*
2 « *La Purification* ». Détail. Toile cintrée, 250 × 350 cm. Signée et datée 1758. *Ce très beau tableau a été peint par Restout pour les Feuillants de la rue Saint-Honoré. Il est aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Roch à Paris.*
3 « *La Naissance de la Vierge* », Paris, Eglise Saint-Honoré d'Eylau. Toile 202 × 257 cm, signé et daté 1741. *L'un des quatre tableaux peints par Restout pour la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice.*

c'est impossible, parce qu'il n'y a pas de tableaux au Louvre et qu'on ne les voit pas dans les églises. Il faut pouvoir juger en connaissance de cause. A cet égard, le XIX^e que nous critiquions a été plus honnête que nous, il a tout montré. Avec la politique qui consiste a présenter cinq tableaux par salle, le XX^e siècle fait preuve d'un ostracisme d'autant plus dangereux qu'après tout, à qui appartient-il de juger des bons et des mauvais tableaux? Le XIX^e jugeait moins à mon sens. Le conservateur s'effaçait devant l'œuvre qu'il présentait.

A. S. – Aujourd'hui, un étudiant en histoire de l'art débute en disant « j'aime » ou « je n'aime pas cela ». Cela nous est égal. Il ne s'agit pas de commencer par aimer ou ne pas aimer, mais de savoir que cela existe. L'attitude du XIX^e siècle était très différente: on cherchait à retrouver des documents, à compléter les informations, à retrouver des peintres. Au début de notre siècle, on n'a pas cherché à connaître les choses, mais seulement à les juger.

P. R. – D'autre part, le goût du public pour la peinture impressionniste et post-impressionniste et le goût pour la peinture « sans sujet » a évidemment beaucoup nui à des peintres comme Restout. De plus, celui-ci n'est pas un peintre de musée, c'est un peintre à effets, dont les tableaux sont faits pour être vus de loin. C'est pour toutes ces raisons que ce peintre important, couvert de gloire et d'honneurs en son temps, directeur de l'Académie, a été « oublié » l'année dernière par les organisateurs de l'exposition du XVIII^e siècle français, à la Royal Academy... Il est certain que s'il était étranger, italien par exemple, il serait resté célèbre...

A. S. – Il y a à l'heure actuelle, un décalage incroyable dans notre connaissance, entre les peintres vénitiens du XVIII^e siècle et les peintres français de la même époque. On écrit de gros articles sur la jeunesse de Balestra...

L'Œil – Mais il y a « Arte Veneta »...

P. R. – Oui, chaque province a sa revue. Cela est dû à la rivalité des historiens d'art...

A. S. – Et aussi à la fierté des petites villes qui organisent à grands frais des expositions, avec des catalogues énormes. Elles ont évidemment le soutien des banques.

P. R. – Si Restout avait été italien, on peut être sûr qu'il aurait eu son « Maestri del colore ». Je crois que l'impressionnisme a été un coup fatal pour les Français: ils l'ont manqué et ne s'en sont pas remis. De telle sorte qu'à l'heure actuelle, ils ne veulent pas risquer de rater ce qui se passe dans la peinture moderne. C'est très bien, mais cela se fait trop au détriment du passé...

A. S. – Le public italien n'est pas plus savant que celui des autres pays, mais il a gardé l'habitude, et le respect, des œuvres d'art. Une bonne partie de la bourgeoisie italienne fait de l'histoire de l'art au lycée.

P. R. – Ce qui n'est pas le cas en France. D'autre part, les Italiens sont habitués à vivre parmi les tableaux. En fait, pour une exposition Restout en Italie, vous n'auriez pas eu besoin des crédits que vous avez eu pour restaurer les tableaux. Il y a une activité régulière des surintendants pour restaurer les tableaux des églises de campagne. Il faut dire à ce propos que la situation en France était catastrophique, que les tableaux ont été détruits dans les églises mais qu'enfin, pour la première fois depuis...

A. S. – Depuis Napoléon!...

P. R. – ... ou presque, on a fait un effort. Il semblerait que le Ministère des Affaires Culturelles ait pris conscience de la gravité du problème, de ce patrimoine à sauver: la subvention que la ville de Rouen a reçue en l'occurrence va permettre de restaurer ces tableaux et de publier le catalogue.

L'Œil – Comment les choses se passaient-elles pour les expositions que vous avez faites à Rouen jusqu'ici, car vous en faites souvent?

M. P. – J'en fais tout le temps, et toujours grâce à la ville, qui fait très largement les choses tant pour les expositions que pour les restaurations. Voilà neuf ans que je suis à Rouen et je peux vous dire que la somme utilisée en restaurations devrait faire honte à bien d'autres musées. Nous dépensons en moyenne trois ou quatre millions anciens par an.

L'Œil – Qui fait ces restaurations?

M. P. – Un homme merveilleux qui est incontestablement un des meilleurs restaurateurs actuels, M. Moras.

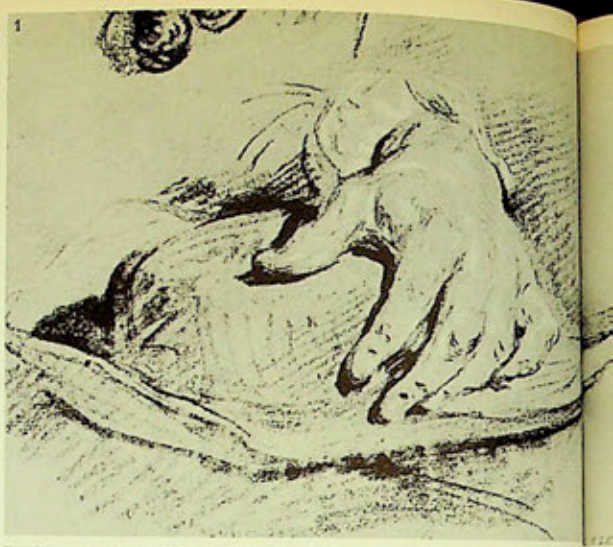
L'Œil – Et ces expositions, attirent-elles le public? L'exposition Jouvenet par exemple?

M. P. – Ne me demandez pas de chiffres. Le public est venu, mais certainement moins que pour la peinture moderne. Nous en avons eu dix fois plus pour la collection des cubistes de M^me de Ménil. L'exposition va circuler pendant huit mois dans quatre musées. C'est superbe, et très important pour nous qui n'avons pas de cubistes. Naturellement, le phénomène Picasso a joué. Les comités d'entreprise sont venus pour la première fois, ce qu'ils n'avaient pas fait pour Chagall, ni même pour Duchamp. Les vieux rouennais aiment mieux voir Restout, ou Jouvenet mais ils viennent une fois, de préférence au vernissage, et puis, c'est terminé.

L'Œil – Ces expositions, dont l'utilité est évidente, représentent un travail considérable...

M. P. – ... que les responsables réalisent, il faut le dire, pour l'amour de l'art. Mais il y a aussi une question de temps. Dans un musée de province, le conservateur s'occupe de tout, de l'état de la toiture, des salaires du personnel, des inventaires. Il n'a pas d'assistant, pas de secrétaire et tape lui-même ses lettres.

(Suite en page 54)



1 « *Etude d'une main posée sur un chapeau* », *Stockholm, dessin, à la pierre noire avec rehauts de craie, 15 x 25 cm. Dessin préparatoire pour le « Saint Vincent de Paul prêchant », peint en 1739 pour l'église Notre-Dame de Versailles, où il se trouve toujours.*
2 « *Martyre de saint André* », *Séminaire des Sulpiciens d'Issy-les-Moulineaux. Pierre noire et rehauts de blanc, 42 x 26 cm. Dessin préparatoire pour le grand tableau peint en 1749 pour l'église Saint-André de Grenoble (aujourd'hui au musée).*
3 « *Le Bon Samaritain* ». *Dessin. Pierre noire avec rehauts de craie, 33 x 21 cm. The Elvehjem Art Center, The University of Wisconsin, Madison Wisconsin U.S.A. Considéré comme de Charles Le Brun, ce dessin revient en fait à Restout. Il s'agit, en effet, d'une étude préparatoire pour le tableau peint par l'artiste en 1736 pour la Charité de Paris, aujourd'hui conservée au musée d'Angers.*

Boldini me disait...

par Paulette Howard-Johnston

1

« Il n'y a pas d'argent, bonnes gens. Personne ne nous en donne.

» Quand nous en aurons, nous n'en donnerons à personne! à personne! »

Boldini me chantait ce refrain pour me faire rire lorsque je posais, enfant, pour mon portrait. Donnant un sou chaque dimanche à la quête « des pauvres de la paroisse » sur les deux sous hebdomadaires que je recevais, cette rengaine, si contraire à tout ce que j'entendais, me faisait invariablement éclater de rire, et Boldini, avec son habilité diabolique, dessinait en quelques instants la figure de l'enfant riant aux éclats. Il était très gentil avec moi et je me souviens bien de son regard scrutateur, ainsi que de ses mains aux formes inhabituelles, très grasses, à fossettes, à peau lisse et rouge, les doigts gros et boudinés. Je demandais toujours à mon père (Paul Helleu) comment Boldini pouvait faire des dessins aussi fins avec des doigts aussi gros!

Tous les sujets lui étaient bons: un cheval, un chien, une chaise, même un corbillard! Et j'allais toujours regarder ce qu'il dessinait. Comme je ne bougeais pas, fascinée, il ne m'a jamais renvoyée, au contraire même, il parlait pour soutenir l'intérêt disant: « Ici c'est plus noir (ou plus clair)... Comme cette ligne est belle, il faut que je la réussisse, voilà mon

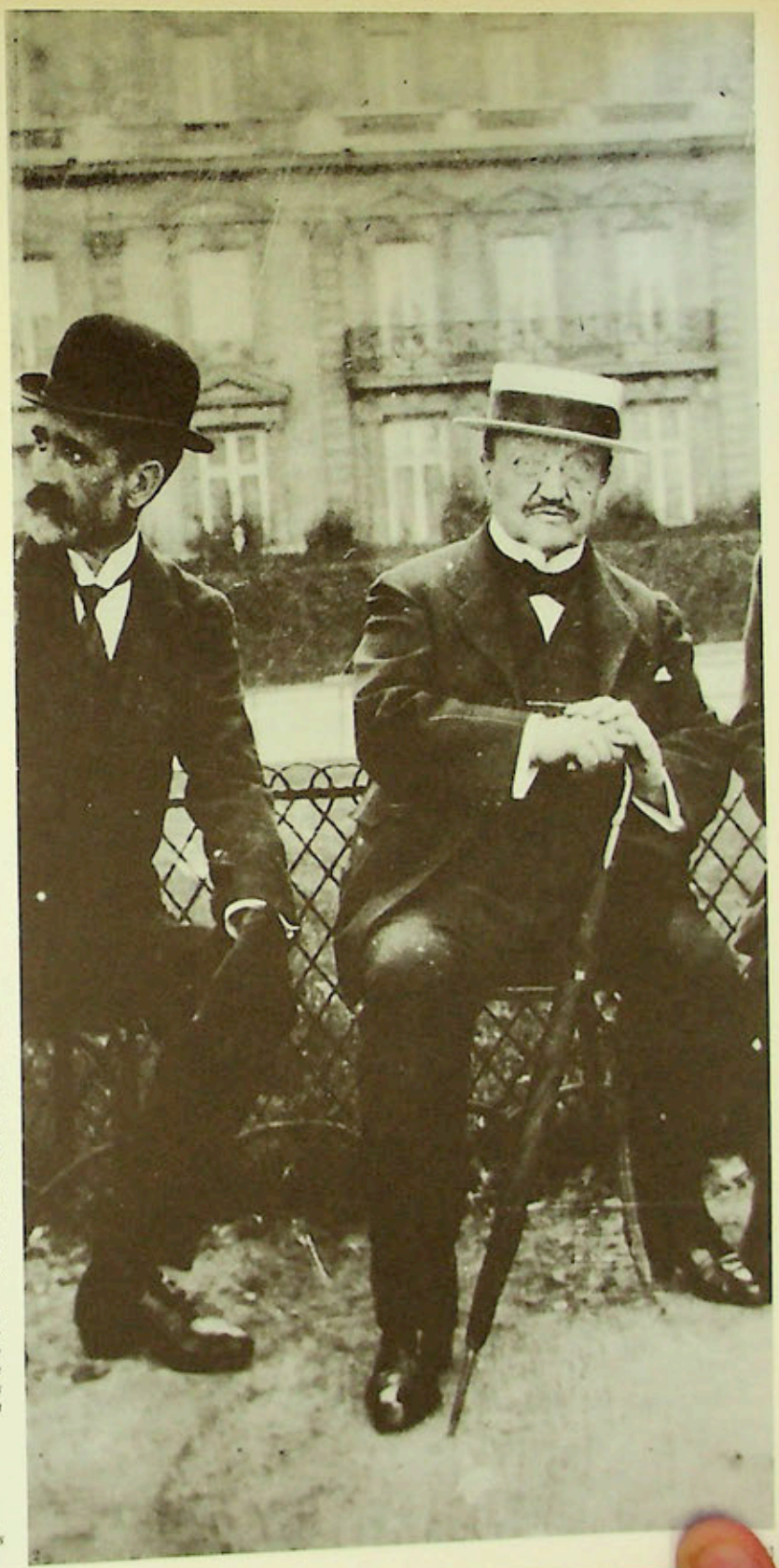
petit Boldini qui l'a bien (ou mal) faite.» Lorsqu'il s'appliquait, il tirait un peu la langue, ce que je trouvais curieux.
Bien des années plus tard, le regardant faire des aquarelles, j'étais émerveillée! Il les indiquait rapidement avec une sûreté déconcertante, observant les valeurs exactes, même dans ses aquarelles les plus légères où il savait infailliblement réserver, pour les lumières, le blanc du papier. Il avait toujours dans sa poche un album à dessin et, s'il en manquait, il se contentait d'un simple calepin, au papier quadrillé et, à défaut, faisait de petits croquis sur des cartes de visite ou bien sur le poignet empesé de sa manchette de chemise. Au restaurant, il dessinait sur les menus et parfois sur les nappes.
Le magnifique portrait de Whistler, maintenant au Musée de Brooklyn, était, lorsque j'avais quatre ou cinq ans, placé dans l'antichambre de l'appartement de mes parents et, chaque fois que je devais passer devant ce portrait si vivant je croyais qu'il allait descendre de son cadre. Je ne le quittais pas des yeux et frôlais le mur opposé, puis l'endroit critique dépassé, je détalais à toutes jambes.
J'ai été très étonnée plus tard d'apprendre que Whistler n'aimait pas ce portrait admirable, si distingué, avec tous ses différents tons de noir, il disait: « They say that it looks like me, but I hope I don't look like that ». Bien que les séances de pose fussent brèves, elles fatiguaient Whistler qui cédait au sommeil. Boldini en profita pour exécuter une pointe-sèche, qu'il grava sur une planche de zinc et non sur du cuivre comme il le faisait habituellement. Le dessin au crayon fut fait après un déjeuner chez Boldini auquel participaient Whistler, Helleu et Forain. Après le départ de celui-ci, Boldini s'empara d'une feuille de papier, mon père d'une planche de cuivre, et Whistler posa pour les deux artistes. Paul Helleu grava le portrait de Whistler (celui avec la main contre la joue) en une seule séance. Boldini invité, comme souvent, sur le yacht de mes parents ne put accepter en juillet 1899:

« Cher ami

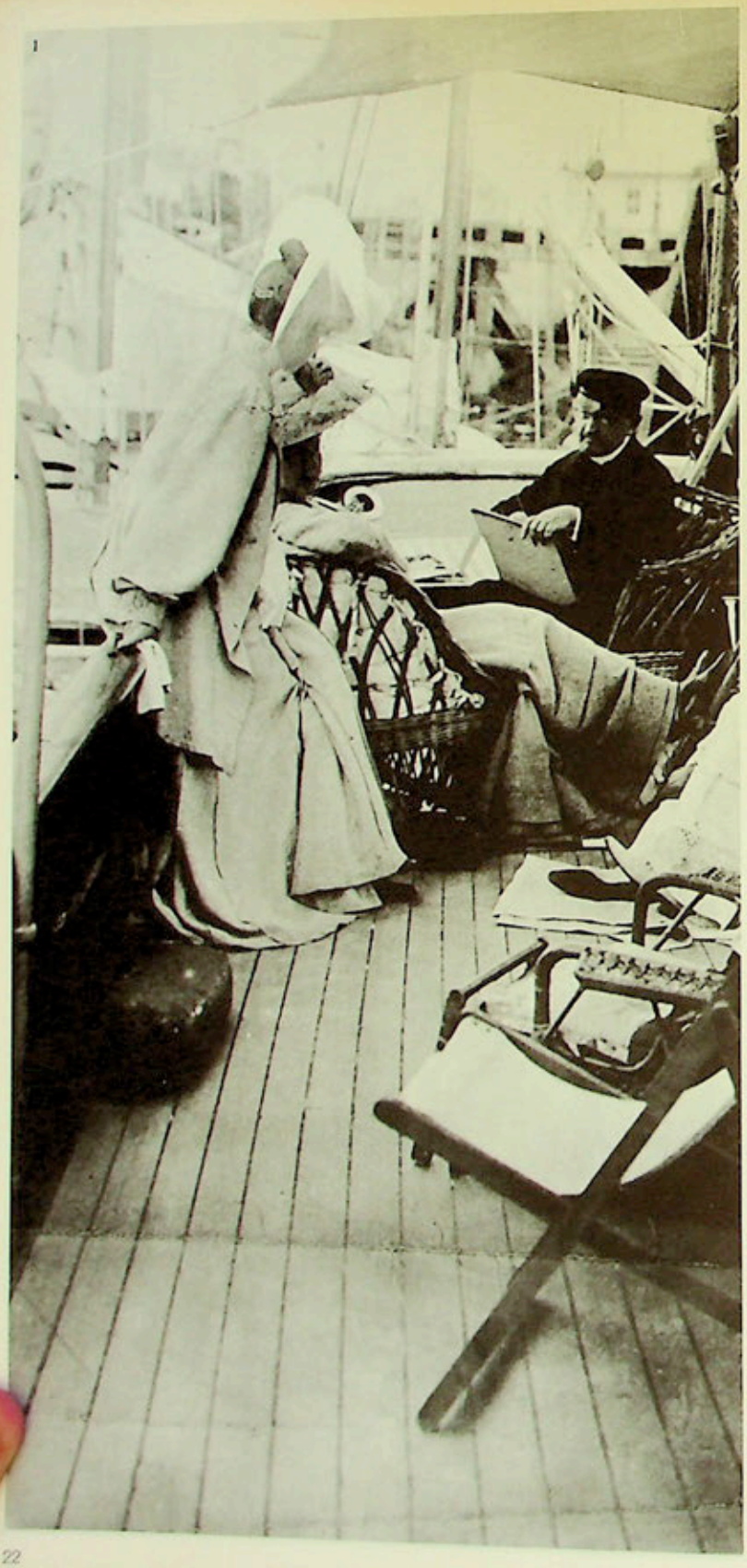
Malheureusement je ne viendrai pas à Cowes. Médecin défend la mer même vue de loin (comme dans la plage de Trouville).
J'ai été l'autre jour à Versailles, j'ai rencontré Lobre copiant le château, il m'a assuré que dans vingt-cinq ans ce sera complètement terminé! Enfin il m'a beaucoup parlé de vous et de Louis XIV! »

Boldini avait une façon très pittoresque de parler et, tout en faisant souvent l'enfant, s'exprimait d'une manière cocasse, mais la justesse de ses réflexions saisissait. « Il avait, disait John Sargent, une sensibilité tout italienne. » Mon père l'appelait le « Monstre » mais sans se cacher de lui, et Boldini en riait. Sem qui, lui, l'appelait « Boldo » m'a raconté l'avoir vu, à la suite d'une déception amoureuse, pleurer à chaudes larmes sur son épaule, répétant inlassablement: « Povero Boldini, povero pittorino » puis déclarer qu'il ne pleurait pas, sa tête étant seulement « pleine d'eau »! Le même m'a également raconté que lorsque Boldini chantait au piano (qu'il jouait bien étant très musicien) il prenait parfois un air inspiré ou frappait des accords avec force, accompagnés de la voix, que c'était alors des gondoli, des gondola, des funiculi, des funicula, des Boldini, des Boldina ».
Il fit un voyage en 1897-1898 aux Etats-Unis, où il exposait chez Boussod dans la Cinquième Avenue. Mais il tomba malade:

« Mon cher Helleu *17 mars 1898*
J'ai été très très malade une terrible pneumonie bien conditionnée quatre semaines au lit. Le 25 ou 26 janvier les docteurs avaient déclaré que je n'aurais pas passé la nuit!... Enfin me voilà encore mais très faible ne pouvant rien faire, la convalescence sera



1 *Boldini: « Paul Helleu faisant le portrait de Mme Gatreau dans l'atelier de Sargent. » 1884. Peinture sur un plat de faïence. C'est la seule peinture sur céramique exécutée par Boldini. Collection particulière.*
2 *Paul Helleu (à gauche) et Boldini photographiés par Paulette Helleu, avenue du Bois en 1918.*



longue trois semaines — ne pouvant pas travailler. Pour un joli voyage, voilà un joli... J'ai été très bien soigné. Un des docteurs, car j'en avais deux, j'avais fait le portrait de sa sœur à Florence en 1868! Aussitôt que je pourrai, je prendrai le bateau pour revenir en France. Tissot est déjà parti — vous le verrez bientôt.
Cela me fait grand plaisir d'entendre que vous travaillez à de grandes vues de Paris et suis sûr que ce sera très bien et intéressant. » etc. *Et le 12 avril 1898 il écrit:*

« *Mon cher Helleu*

Enfin je pars samedi sur le « Gascogne ». J'espère avoir beau temps, j'arriverai huit jours après à Paris. J'aimerais vous voir à mon arrivée mais je ne peux précisément vous dire le jour. Vous ne pouvez pas vous imaginer comme je suis content de m'en aller d'ici. Je laisse Gandara se débattre pour arriver à faire des portraits il vient d'en finir un mais très mauvais maintenant il est à Boston. Carolus (Durand) en fait deux, deux vieilles femmes, malheureusement pour moi il n'en fera pas beaucoup! Il porte toutes ses décorations et on le prend pour Sagasta le Ministre Espagnol, Madrazo pour se défendre déclare qu'il est Français pourtant à l'accent on dirait pas. Ici tout est à la guerre, War, War, et War to the Spain... » etc.

Par moments Boldini était très difficile et fantasque comme le montre l'anecdote suivante: Un certain jour de 1910, passant en voiture Boulevard Berthier (devant l'atelier de Boldini) en compagnie de Gabriele d'Annunzio, le Duc de Guiche dit à ce dernier: « Puisque vous n'avez jamais rencontré Boldini, arrêtons-nous, il sera certainement enchanté de vous connaître ». On s'arrêta, le Duc de Guiche descendit et prévint le peintre que d'Annunzio était dans la voiture, et aimerait le voir. Boldini entra en fureur et déclara que: « sous aucun prétexte il ne voulait connaître d'Annunzio, ni être envahi par lui! ». Le Duc de Guiche, encore plus surpris que mécontent, regagna sa voiture et dit à d'Annunzio que le peintre n'était pas là.
Vers cette même époque, il était question que Boldini fasse un plafond pour l'hôtel que le Duc de Guiche allait construire, Avenue Henri-Martin. Le projet fut esquissé sur le thème des vingt-quatre heures que personnifiaient vingt-quatre femmes passant de la lumière de l'aurore à celle du jour, puis à celle du crépuscule et de la nuit, une esquisse éblouissante, paraît-il, qui fut adoptée d'emblée. Mais le prix du plafond, fixé à l'avance, fut tant de fois augmenté avant que le projet prenne corps que le Duc de Guiche à regret préféra y renoncer.
Très attaché à sa famille, Boldini voit avec douleur sa sœur préférée disparaître.

« *Mon cher Helleu* *7 décembre 1912*

Je n'ai pu répondre à votre lettre plus tôt. J'ai le cœur gros de chagrin ma dernière sœur que j'aime beaucoup va mourir d'une grave maladie. Les médecins n'ont plus d'espoir de la sauver, c'est atroce. Je vous fait tous mes compliments de votre beau succès, » etc.

Le 29 décembre 1912, il écrivait à mon père, alors à New York:

« *Mon cher Helleu*

Hélas je ne puis bouger à cause de la maladie de ma sœur. Dites à Monsieur Roche de venir à Paris de suite si possible. J'aime beaucoup de faire les portraits d'hommes. Je viens d'en faire un, un très beau jeune homme russe le comte Zoubroff. Vous avez entendu sans doute les prix du tableau de Degas? Il dit aux marchands que désormais ce sera ses prix. » *Il s'agissait des « Danseuses à la barre », une peinture à l'essence vendue 435 000 francs à la vente Henri Rouart, en décembre 1912 (maintenant au Metropolitan Museum de New York). Les journalistes étant venus demander à Degas, qui assistait*

1 *Mme Paul Helleu et Boldini sur le yacht de Paul Helleu, « Barbara », à Deauville. 1902.*
2 *Boldini: « Mme Paul Helleu et sa fille sur le yacht « Etoile ». Collection particulière.*

à la vente chez Georges Petit, s'il ne lui revenait rien de cette somme, il répondit: « Moi, je suis comme le cheval de course, je me contente de ma ration d'avoine! »

Boldini, cet homme mal proportionné, aux jambes et aux bras trop courts, était obsédé par les êtres aux apparences harmonieuses. Il avait toujours une tendance à donner une forme longitudinale à ses modèles féminins.

Boldini est nommé déjà chevalier de la Légion d'Honneur en 1889. Il est promu officier en 1919 et répond à une lettre de félicitations le 23 janvier:

« Merci, mon cher Helleu, pour votre petit mot. J'ai été bien surpris ce matin en lisant cette nouvelle dans le « Petit Parisien ». Je ne sais ce qu'il leur a pris! Enfin j'ai lu M. Boldini sujet italien, peintre, on a oublié de mettre en bâtiment! » etc.

Mon père étant également de caractère difficile et en plus très susceptible, il en résultait des froids et quelquefois des fâcheries entre les deux artistes, puis après quelques semaines ils redevenaient amis. En 1920, Boldini critiqua sévèrement l'œuvre de John Sargent peut-être simplement pour taquiner mon père, sachant qu'il avait une grande affection pour le peintre américain. Boldini fit si bien que mon père, furieux, lui écrivit:

« Dans tous les cas, il (Sargent) n'a jamais peint des pages Henri II comme vous le faisiez à Ferrare!!! » Ceci porta sans doute car Boldini savait très bien qu'en effet à Ferrare, tout jeune homme, il avait fait quelquefois des peintures qui manquaient de distinction, puisqu'il disait même que s'il était venu, plus jeune, en France, son goût se serait affiné plus tôt.

Malgré une lettre de Boldini du 9 mai 1925 demandant à Helleu de venir à son atelier Boulevard Berthier, les deux peintres ne devaient jamais se revoir. Cette fâcherie était incohérente de la part de mon père puisque, d'une part, il écrivait durement à Boldini et de l'autre il défendait son œuvre d'une manière assez curieuse. En effet je l'ai vu détruire quatre peintures de Boldini qu'il possédait, déclarant qu'elles n'étaient pas bonnes et qu'elles devaient disparaître pour ne pas faire de tort au grand talent de Boldini. Je l'ai donc vu détruire à grands coups de pied: 1) Une grande peinture à l'huile, grandeur nature, d'une femme en robe, du soir, noire. 2) Une peinture à l'huile (à peu près une toile de vingt figure) représentant l'intérieur du Moulin Rouge (parmi les débris, j'ai pu sauver une petite tête de mon père en chapeau haut-de-forme). 3) Une peinture sur panneau représentant un homme de profil en bras de chemise, gilet et pantalon gris, jouant du trombone. 4) Un portrait à l'huile de mon père Paul Helleu de trois quart en veston beige sur fond gris.

Les années passèrent, mon père mourut, ma mère était souffrante et Boldini disparut de mon horizon.

En 1928 un article parut dans un journal du matin: « Nous avons rapporté les bruits qui couraient sur la claustration volontaire et rigoureuse du peintre Boldini qui refusait de recevoir qui que ce fût; c'est un roman mystérieux et troublant. Voici des photos prises hier matin qui témoignent que le grand artiste n'est ni claustré ni mourant. Dire que Boldini a sollicité la venue de notre opérateur serait sans doute excessif, mais enfin il l'a reçu. »

A cette nouvelle, je suppliai ma mère de me laisser aller lui faire une visite, bien entendu mon institutrice m'accompagnait. Il nous donna un rendez-vous pour le même après-midi. La porte nous est ouverte par une femme très maquillée en blouse blanche, qui nous fait passer par un cabinet de toilette désordonné — aux murs, deux petits dessins des parents de Boldini faits par lui à quatorze ans, nous dira-t-il plus tard. Au-dessus, une photo d'une de ses peintures représentant deux chevaux d'omnibus, Place Pigalle, et plusieurs grandes esquisses.

L'atelier étant fermé à clef il reçoit dans sa chambre, avec lui sont deux Italiens qu'il se dépêche d'expédier et nous explique qu'ils étaient envoyés par Mussolini pour le persuader de retourner à Rome: « avec mes peintures bien entendu, il a peur que je meure ici et que l'Italie ne récupère pas mes œuvres. » Sa chambre est mal tenue. Un beau lit Empire tout recouvert d'un grand édredon en satin bleu foncé. Aux murs trois grands portraits à l'huile, un de « Conchita » dit-il, un de Mme de Rasty, et le troisième de la nièce de Conchita. Une photo d'un buste (du Bernin) qui est en Italie ainsi que plusieurs photos de lui jeune. D'un côté du lit une aquarelle d'une de ses « fiancées » comme il dit (qui a épousé par la suite un colonel) et de l'autre côté du lit une aquarelle d'un intérieur d'église. Dans un coin, par terre, six paires de bottines et souliers recouverts d'une épaisse poussière blanche.

Lorsque nous entrons Boldini est debout. Ne l'ayant pas vu depuis plusieurs années je suis très frappée par la petitesse de sa taille et par la grosseur de sa tête vraiment énorme, et ronde comme un globe terrestre. Il gardait un œil presque fermé. Il était en pardessus de grosse ratine gris foncé boutonné. ses pieds étaient nus dans des pantoufles de feutre noir. Les journaux ont beaucoup exagéré sa maladie, explique-t-il en riant toujours. Il est simplement tombé et n'a pas pu se relever, une sciatique ayant affaibli une de ses jambes. Il habitait seul depuis quelques jours, sauf la nuit où une gardienne venait coucher. Or la nuit de sa chute il était complètement seul. Au matin trois « sergents de ville » passant Boulevard Berthier et entendant ses cris, forcent la porte, coupent la chaîne de sûreté et le portent sur son lit.

Il parle avec admiration des figures de Frans Hals, du génie de Goya, des dessins d'Ingres et des compositions de Tiepolo. Il cite Voltaire: « Un art entre en décadence quand il y a satiété du beau et le goût du bizarre ». Il est du même avis que le peintre espagnol Rafael de Ochoa qui, lui, déclare ne plus rien comprendre « depuis que l'on a inventé la Tchécoslovaquie et les vitamines »! Il ne veut pas nous laisser partir, nous fait promettre de revenir, disant qu'il va mourir bientôt, qu'il le sent et que si nous revenons, il nous montrera beaucoup de peintures et d'aquarelles. Pendant ce temps l'infirmière marmonne « qu'il faut beaucoup de patience pour rester là ».

Je ne l'ai jamais revu. Ma mère était souffrante et j'oubliai Boldini. Il eut la chance de rencontrer une journaliste italienne, correspondante de la « Gazetta del Popolo » qui voulut bien l'épouser en 1929. Elle l'entoura de soins malgré lesquels il mourut deux ans plus tard d'une broncho-pneumonie.

2

MERCE CUNNINGHAM

et sa compagnie de danse

Carolyn Brown - Sandra Neels - Valda Setterfiedl
Meg Harper - Susana Hayman-Chaffey - Jeff Slayton
Chase Robinson - Mel Wong - Douglas Dunn

directeur musical

JOHN CAGE

musique de

David Tudor - Gordon Mumma - Earle Brown - Morton Feldman
Toshi Ichiyanagi - David Behrman - Christian Wolff
La Monte Young - Pauline Oliveros - Eric Satie
Pierre Schaeffer - Pierre Henry - John Cage

directeur artistique

JASPER JOHNS

décors et costumes de

Marcel Duchamp - Andy Warhol - Frank Stella - Isamu Noguchi
Robert Morris - Bruce Nauman - Robert Rauschenberg
Beverly Emmons - Jasper Johns

31 mai

ARC MUSÉE D'ART MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS
11, avenue du Président Wilson, Paris 16e
Museum event

du 3 au 16 juin 1970

THÉÂTRE DE FRANCE PLACE DE L'ODÉON
Location : 11 heures à 18 h. 30 à partir du 15 mai Dan 58-13

Premier programme
Rain forest
Second hand
Canfield

Mercredi 3, jeudi 4, lundi 8, mardi 9, vendredi 12 et samedi 13 juin

Deuxième programme
Walkaround time
Signals
Tread

Vendredi 5, samedi 6, mercredi 10, jeudi 11, lundi 15 et mardi 16 juin

Le 17 juin 1970

AMIENS, MAISON DE LA CULTURE
Location : place Léon Gonthier - Tél. 91 83 36 à Amiens

Scramble
Winterbranch
How to pass kick fall and run

Le 19 juin

CHÂTEAU DE RATILLY
Location à la F.N.A.C. - 6, boulevard de Sébastopol - Tél. 887 29 49 et 26, avenue de Wagram, 17e - Tél. 267 02 50
Ratilly event

17, 18, 19 et 21 juillet

FONDATION MAEGHT A ST-PAUL-DE-VENCE
4 programmes différents

L'ŒIL

du décorateur

71

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

PASSÉ COMPOSÉ

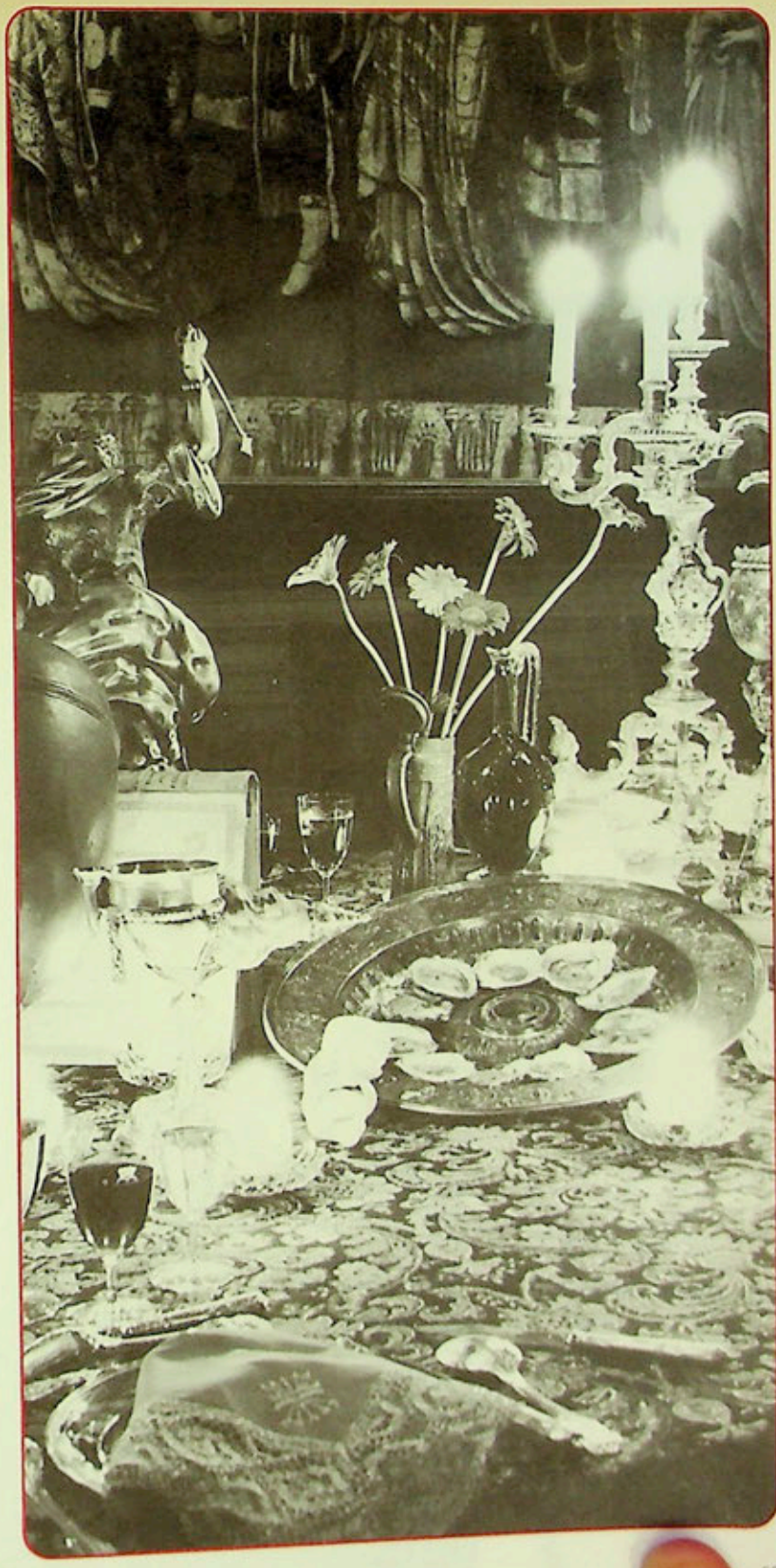
La savante réunion, sur une table, d'objets précieux et rares a fait d'une salle à manger un lieu de féerie.

« La beauté sera éphémère ou elle ne sera pas ». Sans définir ce qui est par essence indéfinissable, cette formule énonce du moins un des attributs de la beauté. Les grands décors de fête demandés aux plus célèbres artistes du Moyen Age — et dont il ne reste rien — ceux de la Renaissance et des siècles suivants — dont une vision incomplète subsiste à travers les gravures des in-folio si joliment nommés « Livres de Fêtes » — doivent une part de leur qualité à ce qu'ils n'ont été conçus que pour le plaisir de l'instant.

La table montrée ici représente un effort de création dont la séduction même tient au fait que lui aussi a été conçu pour ne pas durer. Réalisée au château de Ferrières à l'occasion du Nouvel-An par la Baronne Guy de Rothschild, avec l'aide de Jean-François Dègre, cette table de trente-quatre couverts doit son caractère féerique à la réunion d'objets les uns rares et précieux, les autres artificiels ou de peu de valeur qui, accumulés dans une profusion ordonnée, transposent en une interprétation libre les natures mortes hollandaises du XVII^e siècle.

Une nappe rouge brodée d'or inspirée des tapisseries de la Renaissance et des serviettes au chiffre des Rothschild, bordées de dentelle dorée, garnissent la table. Dissimulées dans un foisonnement d'objets, des myriades de bougies rondes font mystérieusement scintiller les aiguières, les nautiles, les chopes de vermeil, répandues comme s'ils sortaient d'une corne d'abondance. Parmi ces objets, au premier plan, l'une des figures équestres d'un ensemble symbolisant les Quatre Continents, travail d'Augsbourg, XVII^e siècle. Les autres pièces d'orfèvrerie sont également d'Augsbourg ou de Nuremberg et datent des XVI^e et XVII^e siècles.

HERO



1 *La table est dressée dans la grande salle à manger de Ferrières et on aperçoit, sur notre photographie, les célèbres panneaux à sujets bibliques faits en cuir de Cordoue, d'après des cartons de Rembrandt. Au centre de la table, une haute coupe d'orfèvrerie à couvercle, un plat de Bernard Palissy, des majoliques, des plaques d'émail polychrome, des cornes d'auroch, des bouquets composés, des objets de cristal de roche gravé se mêlent aux pièces de vermeil.*

2 *Les objets précieux et les fleurs composent un décor somptueux tout au long de la table. Le détail photographié ici montre près d'une chope en vermeil, une corne à boire à monture d'argent, travail allemand du début du XVI^e siècle.*

3 *Derrière un premier plan d'orfèvrerie précieuse, un bouquet d'œillets aux tiges grêles dans un vase en majolique italienne de la Renaissance, évoque, à une extrémité de la table, les tableaux des « peintres de fleurs » d'autrefois.*

4 *Près de la figure allégorique symbolisant l'Amérique, un très beau nautile de la première moitié du XVII^e siècle, dont la conque de nacre est gravée d'insectes et de feuillages. A gauche, un chandelier italien en cristal de roche à monture d'émail et de vermeil.*

5 *Des gerberas dans une chope de vermeil, des huîtres ouvertes sur un grand plat ciselé, des citrons pelés en spirale recomposent une nature morte comme en peignaient Kalf, Osias Beert et Pieter Claesz.*

Photos Marc Lavallée

KIM MOLTZER: l'interprétation originale d'un espace traditionnel

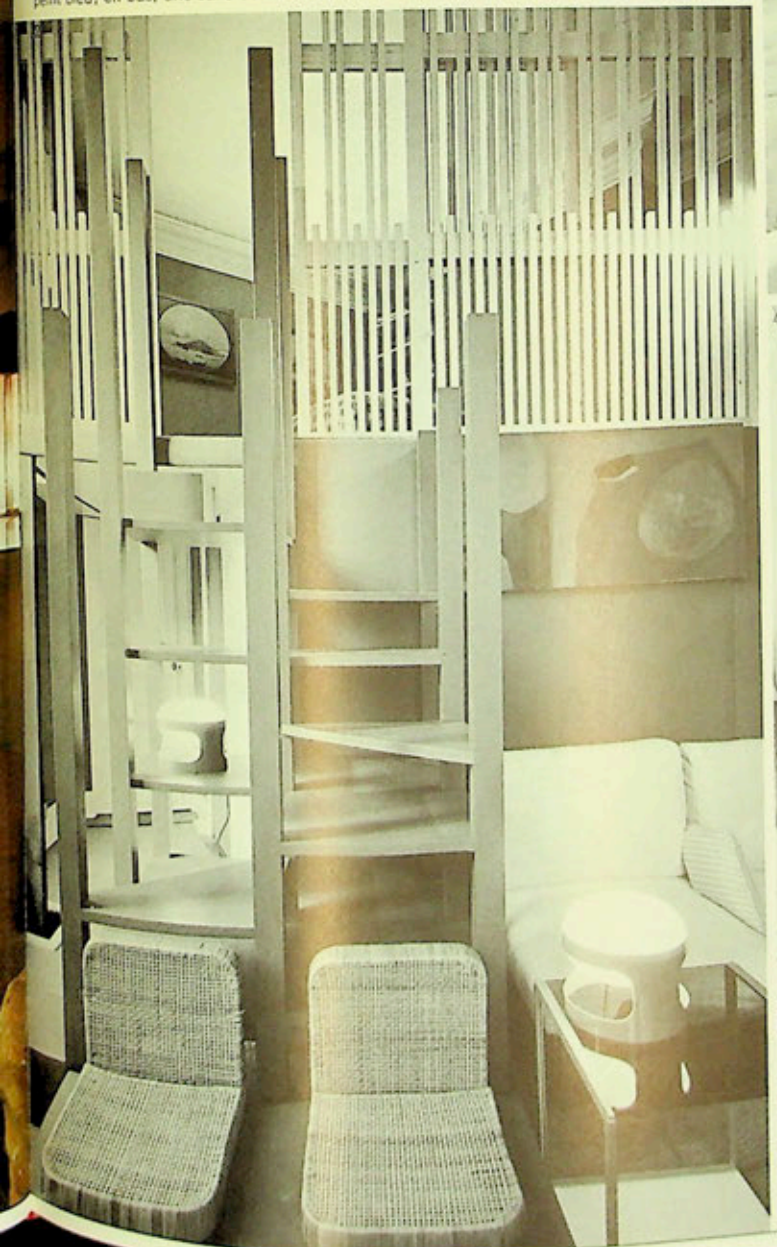
Vue du boulevard Saint-Germain, la façade de l'hôtel particulier. Cette photo prise à la tombée du jour permet de comprendre l'organisation de l'espace intérieur. Le salon et la salle à manger occupaient jadis au rez-de-chaussée 80 mètres carrés avec 4 mètres de hauteur sous plafond. Kim Moltzer a interprété ce volume en y maintenant un « salon » (voir pages 32 à 34). A travers la fenêtre de gauche, une sculpture en fil inox qui occupe le fond de la rotonde donnant sur le boulevard Saint-Germain. La partie qu'on voit à droite a été coupée en deux par l'architecte. Grâce à une structure légère sans maçonnerie, il a réalisé au rez-de-chaussée une pièce servant à la fois de salle à manger, de bibliothèque et de pièce de musique (voir page 32) et au premier étage une chambre (voir page 35). La verrière du premier plan éclaire le bureau d'études installé dans les sous-sols occupés autrefois par la cuisine de l'hôtel particulier et dont Kim Moltzer a conservé le très beau dallage de pierre.

Photos Marc Lavrillier

Installer non seulement son appartement mais son bureau d'études dans un hôtel particulier Napoléon III, construit au moment de la percée du boulevard Saint-Germain, peut sembler un défi lorsqu'on est l'un des créateurs du style d'aujourd'hui. Kim Moltzer a tenu cette gageure. Il a su soit utiliser les proportions qui faisaient l'attrait des hôtels XIX^e^ — hautes fenêtres, rotonde vitrée, pièces immenses — soit les diversifier grâce aux structures légères permises par les techniques d'aujourd'hui. Il a créé ainsi un complexe qui a l'allure des salons d'autrefois et le confort fonctionnel des pièces à usages multiples d'aujourd'hui.

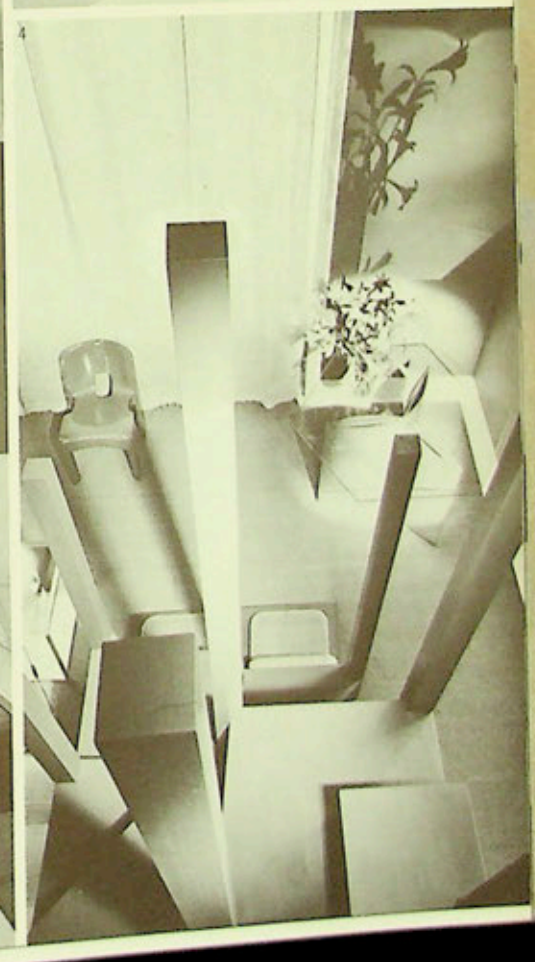
1-2 Deux vues de la pièce créée en fractionnant l'espace disponible en hauteur. C'est un volume polymorphe qui sert à la fois de petit salon-pièce de musique (ci-dessous), de salle à manger et de bibliothèque (page ci-contre). La partition-plafond est composée d'une structure métallique enserrant des treillis extensibles en bois. Des poteaux apparents en ferraille soutiennent ce plafond que garnissent des plaques laquées blanc cassé. Les murs de la pièce sont recouverts de feutre bleu ou marron et de cuir naturel en bandes alternées. Ci-dessous, l'aspect pièce de musique-petit salon. Table basse de Kim Moltzer en glace avec piètement d'aluminium coulé sous pression, maintenant deux feuilles d'aluminium anodisé (voir L'Œil n° 171, fauteuil de Joe Colombo. L'appareil haute fidélité magnétophone-stéréo, monté par le bureau d'études Baschelot, est soutenu par des poteaux d'aluminium profilé. Page ci-contre, au centre, l'escalier-bibliothèque qui permet d'accéder à l'étage supérieur. Les montants sont habillés de cuir et les planches qui y sont fixées permettent de poser livres ou objets. Sur un socle garni de cuir, une des lampes à facettes orientables en aluminium satiné dont la conception a été une des premières réussites de Kim Moltzer dans le domaine du design contemporain. La photo ci-contre est prise depuis le salon. Deux chiens en Moustiers XVIII[e] semblent garder le passage. En haut, à travers une baie vitrée, on voit la chambre décrite page suivante, fig. 3.

1 La partie « salon » au rez-de-chaussée dans laquelle Kim Moltzer a d'une façon très personnelle tiré parti des 4 mètres de hauteur sous plafond et de la rotonde vitrée sur le boulevard. Un « meuble à s'asseoir » suit les contours de la pièce reliant la rotonde à la partie plus évasée du salon. Il est garni de mousse recouverte de cuir naturel et permet de supprimer presque complètement les meubles traditionnels: sièges ou tables basses. Les murs sont recouverts de toile écrue et dans la partie en rotonde d'une moquette bleu nuit. Au premier plan, deux « Sacco » en cuir de Zanotta (Diffusion à Paris: Galerie Péquignot. Des plantes vertes dans des bacs garnis de cuir donnent à la pièce une atmosphère « jardin d'hiver ». Au fond, dans la rotonde, la sculpture en fils inox. Au sol, un tapis de coco. **2-4** L'espace réservé aux filles aînées des Moltzer joue également sur deux niveaux: en haut la chambre que délimite un « Fusuma », clayonnage en bois naturel d'inspiration japonaise, et à laquelle on accède par un escalier en bois peint bleu; en bas, une salle de bains. Dans la partie inférieure, chaises en plastique de Joe Colombo. Lampe italienne Kartel. **3** La chambre-salle de bains est située au-dessus du petit salon (voir p. 33). Une glace bronze Parsol coulissante sur un chemin de roulement donne sur le salon. Deux panneaux en « Print » bleu, finition 6 et deux cadres tendus de paille de riz obturent à volonté la baie. Sur les murs, un tissu bleu, vert et blanc de Le Manach. Le sol est recouvert d'une peau de chèvre du Tibet. Sur le lit, une couverture de fourrure bordée de cuir, avec angles de chromes, de Serge Manzon. A gauche de la baie donnant sur le salon, une coiffeuse en bois blanc clair dessinée par Kim Moltzer, et où il s'est amusé à utiliser des plaques d'aluminium anodisé servant à échantillonner les couleurs. Le siège, au centre, a été récemment conçu par l'architecte. Il est constitué d'éléments modulaires en bois moulé (ici du frêne bleu) et peut ainsi être transformé selon le nombre d'éléments utilisés (voir page 47). Les coussins sont en veau havane. Au premier plan une baignoire carrée à bords arrondis, également conçue par Kim Moltzer.



3

4

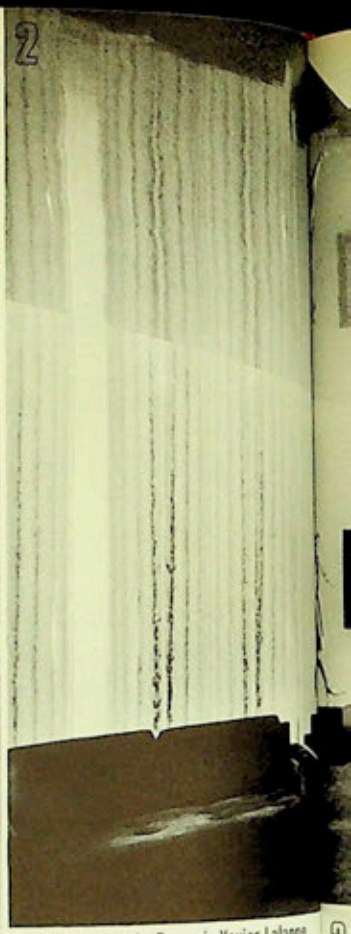


STRUCTURES ET LUMIERES POUR DES TABLEAUX

Pour le pied-à-terre milanais d'un industriel qui est aussi un grand amateur d'art contemporain, Gae Aulenti a conçu un espace dont les volumes s'imbriquent et s'ordonnent de manière à créer des zones différenciées où tableaux et sculptures trouvent tout naturellement leur place. La communication entre les différentes zones, le jeu des reflets sur les surfaces métalliques ou laquées, les contrastes et les accords de matière ou de couleurs, suscitent des rebondissements, des ruptures et des rythmes qui créent un environnement singulièrement dynamique et efficace autour des pièces majeures de la collection.

1 Dans la pièce principale, les volumes s'organisent en fonction des tableaux et des sculptures de la collection. Toutes les surfaces sont laquées blanc. Une structure oblique prolonge au plafond la galerie d'accès. Elle incorpore d'autre part les éléments électriques, dessinés par Gae Aulenti, assurant l'éclairage et la sonorisation (architecte conseil Livio Castiglioni): ils se composent d'une sphère métallique avec projecteurs orientables et, au-dessus, d'une demi-sphère grillagée, également orientable, pour les hauts-parleurs. Les sièges et canapés, recouverts de daim dans le même ton brun que la moquette, ont été conçus par l'architecte comme une modulation du relief du sol. Dans l'axe de la galerie, au-delà d'une grande structure d'acier de Donald Judd, « Sans Titre » (1968), on aperçoit, sur le mur du fond, une peinture de Kenneth Noland, « Belix » (1959-1960); à gauche, « Trois études de la tête humaine », de Francis Bacon (1953) et une œuvre de Pavlos, « Quatre colonnes », près d'une grande sculpture en cuivre d'Ernest Trova. Au premier plan, « Les Moutons », de François-Xavier Lalanne (1966). A gauche, une table d'atelier de tôlerie.

2 Devant les « Quatre colonnes » de Pavlos — cylindres de plexiglas remplis de feuilles de papier — la sculpture de Trova.



1 Les moutons de François-Xavier Lalanne se pressent le long du mur blanc de la galerie. Au fond, « Etude pour un portrait » de Francis Bacon.

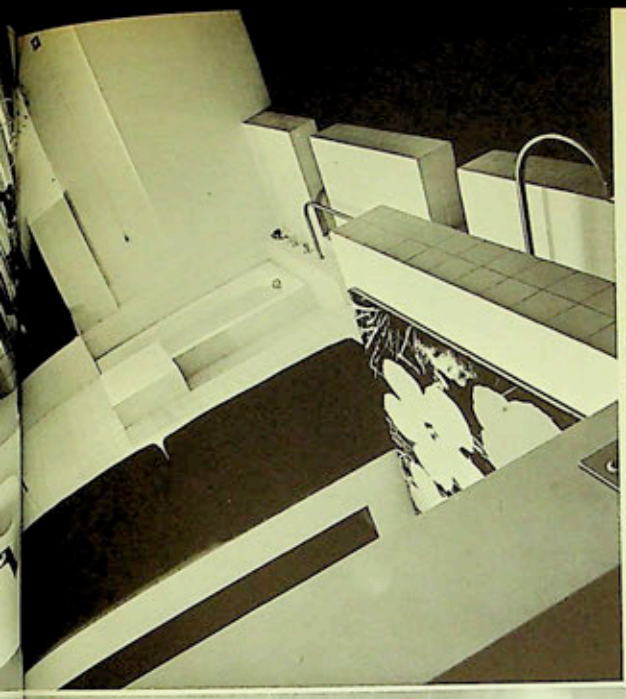
2 Le grand poisson qu'on voit ici au premier plan, sur la structure de Donald Judd, n'est pas l'œuvre d'un sculpteur contemporain: il a été pêché dans la mer des Caraïbes par le propriétaire de l'appartement, puis naturalisé et plastifié. Au-delà, sur le mur de droite, « Grand nu américain n° 36 » de Tom Wesselman (1967). Au fond, devant le tableau de Kenneth Noland, table basse et lampe à globe dépoli dessinées par Gae Aulenti (Artemide, diffusion en France Mobilier International).

3 Cette photographie montre comment le volume suspendu du plafond détermine à droite le prolongement de la galerie et présente à gauche une autre surface oblique, également équipée des appareils d'acoustique et d'éclairage.

4 A l'extrémité de la galerie, on aperçoit, à droite, le grand bronze de Magritte, « La Folie des grandeurs », à côté de l'escalier menant à la chambre et à la salle de bains. L'intérieur de la structure de Donald Judd, laquée bleu nuit, reflète les lampes et les objets répartis dans la pièce.

3

4



1 Dans la salle de bains, les appareils sanitaires sont enfermés dans des grands cylindres d'acier poli. Devant, « La Folie des grandeurs » de Magritte. La rampe de l'escalier et l'encadrement du miroir sont en tubes d'acier chromé.

2-3 La chambre à coucher est entièrement ouverte sur la salle de bains qu'elle surplombe. Le lit est recouvert de daim marron, comme le tabouret, dessiné par Gae Aulenti. Sur le mur de gauche, « Accumulation des œufs mécaniques » d'Arman. Dans l'intervalle des deux pièces, le passage a été aménagé en placards de rangement. On y aperçoit, à droite, un tableau de Andy Warhol, « Fleurs ».

OLIVETTI à Londres

A Berkeley Square, l'architecte Piero Castellini vient d'aménager les bureaux de la grande firme italienne

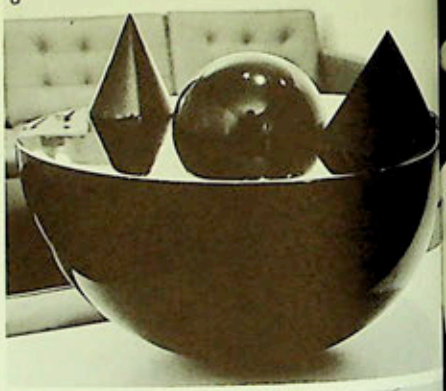
1 Dans le couloir menant des bureaux de la direction à la salle d'attente, le sigle Olivetti, en acier poli, se détache sur le mur blanc. Les poignées de la porte de verre sont également en acier poli. **2-5** Les murs de la salle d'attente ont un revêtement de laminé plastique blanc (Print) sur lequel se détachent, au fond, un cadre lithographique avec un dessin de Pierre Alechinsky, à droite une « Pyramide » de Del Pezzo, à gauche une lithographie de Capogrossi éditée par Olivetti. Piero Castellini a dessiné la bibliothèque, en laminé plastique blanc et acier. La sculpture de marbre noir est de Giorgio Soavi. Table et divans de Florence Knoll. La pièce est éclairée par des lampes orientables de Joe Colombo (O-Luce) et par des spots de Sciolari.

1

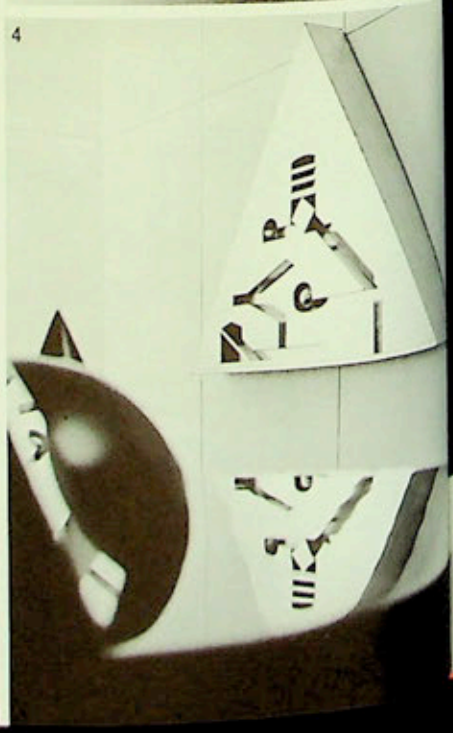
Photos Enzo Regaz

2

3



4



OLIVETTI à Londres

1 et **3** Dans le bureau du directeur, sur le mur de gauche, une grande toile de Graham Sutherland et deux lithographies de Giorgio de Chirico, éditées par Olivetti. Autour des tables de Florence Knoll, des fauteuils pivotants et des chaises à piètements d'acier garnis de cuir fauve (Knoll). Sur la table ,au premier plan, un cendrier en marbre blanc de Giorgio Soavi. Au fond, une lampe en verre dépoli de Fontana Arte. **2** Piero Castellini a équipé la salle de réunion de parois mobiles qui permettent d'en modifier les proportions et de la diviser en deux pièces. Autour des tables blanches à plateau extensibles (Form International, Londres), des sièges empilables de David Rowland. Au fond, deux affiches créées par Jean-Michel Folon pour Olivetti.

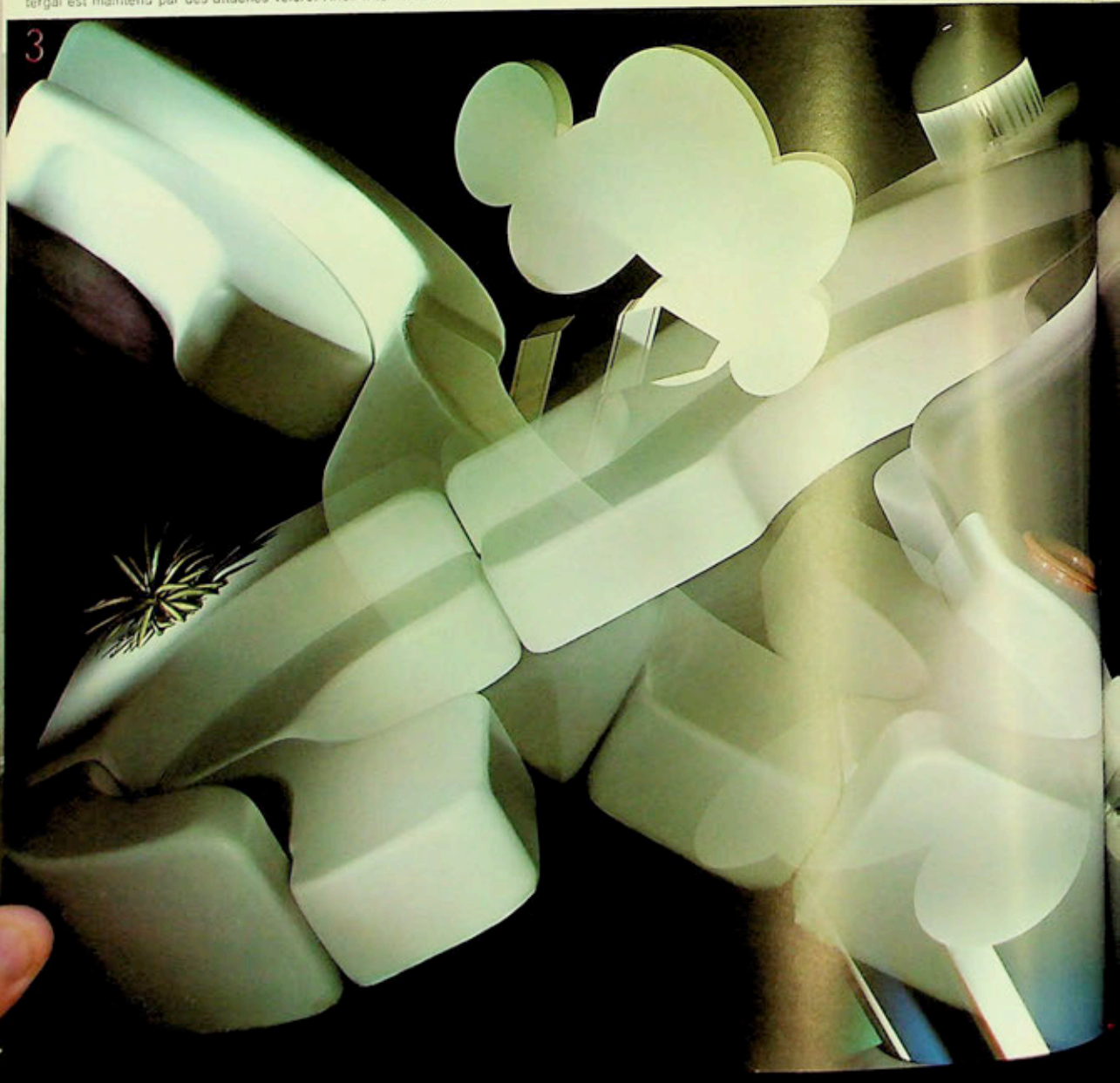
ALUMINIUM • ACIER • POLYESTER • PLEXIGLAS : SIEGES 70

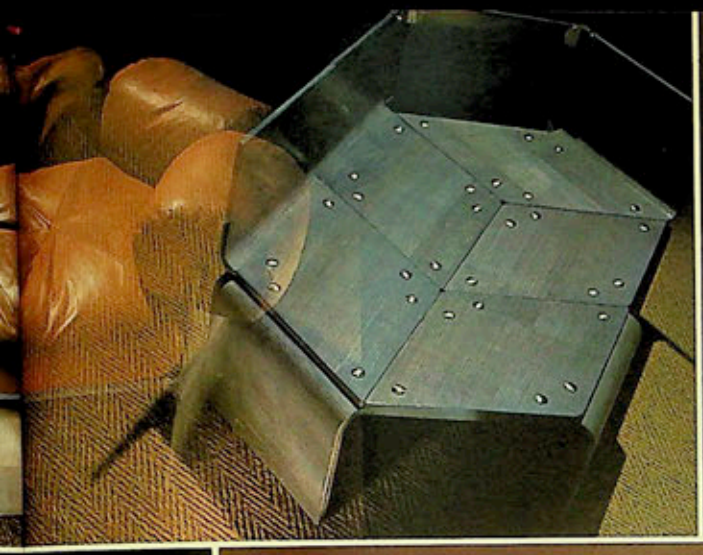
1 Création récente de Kim Moltzer, ce siège garni de coussins havane est fait d'éléments modulaires en bois qui permettent de constituer à volonté un fauteuil, une méridienne ou un canapé.

2 Ces coquilles blanches en polyester moulé ont été dessinées par Pierre Paulin pour la collection Artifort. Les petites tables, également de Pierre Paulin, existent en noir, blanc et rouge. Diffusion : Meubles et Fonction.

3 Ces éléments courbes en Dermotelle, conçus par les architectes Chiggio et Rossi pour Nikol, permettent d'adapter à l'espace disponible la forme et la taille des banquettes. Tables à plateau de marbre et lampe « Nuage », de Guy de Rougemon. Exclusivités Galerie L'Avant-Seine. Lampes à coupoles de Sirrah.

4 Créées par Warren Platner, ces sièges dont la structure est en fil d'acier soudés électriquement, comportent une coquille en fibre de verre garnie de mousse de latex recouverte de tissu. Le coussin en polyester et duvet de tergal est maintenu par des attaches velcro. Knoll International.





Photos Marc Lavrillier

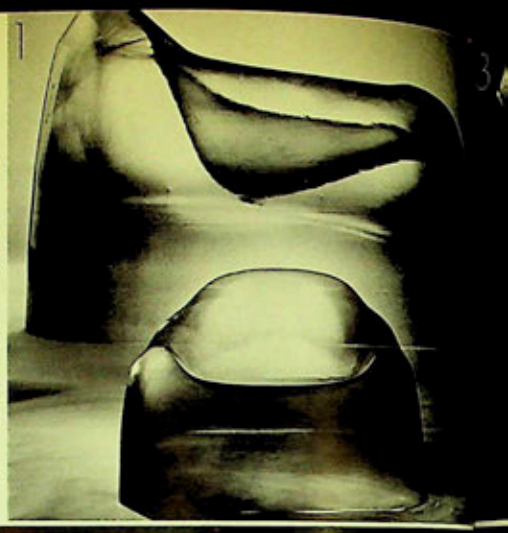
1 Fauteuil en plexiglas fumé, dessiné par Umberto Polazzo. Distribué par Roche et Bobois.

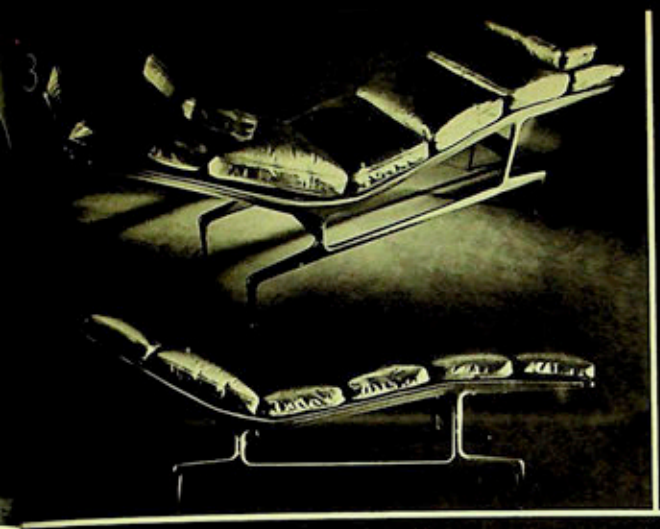
2 Ce canapé, l'une des dernières créations de Pierre Paulin pour Artifort, est en polyester moulé, garnie de mousse de latex moulée. Il existe avec ou sans accoudoirs, de même que le canapé à deux places et le siège individuel de la même série. Diffusion: Meubles et Fonction.

3 Le piètement de cette chaise-longue, dessinée par Charles Eames est en aluminium laqué noir. Les coussins de cuir sont reliés les uns aux autres et à l'armature par des fermetures éclair. Diffusion: Mobilier International.

4 Chaise de Roger Tallon, en aluminium recouvert de polyester anthracite. La série comprend sept à huit sièges de dimensions ou de formes différentes. Diffusion: Galerie Lacloche.

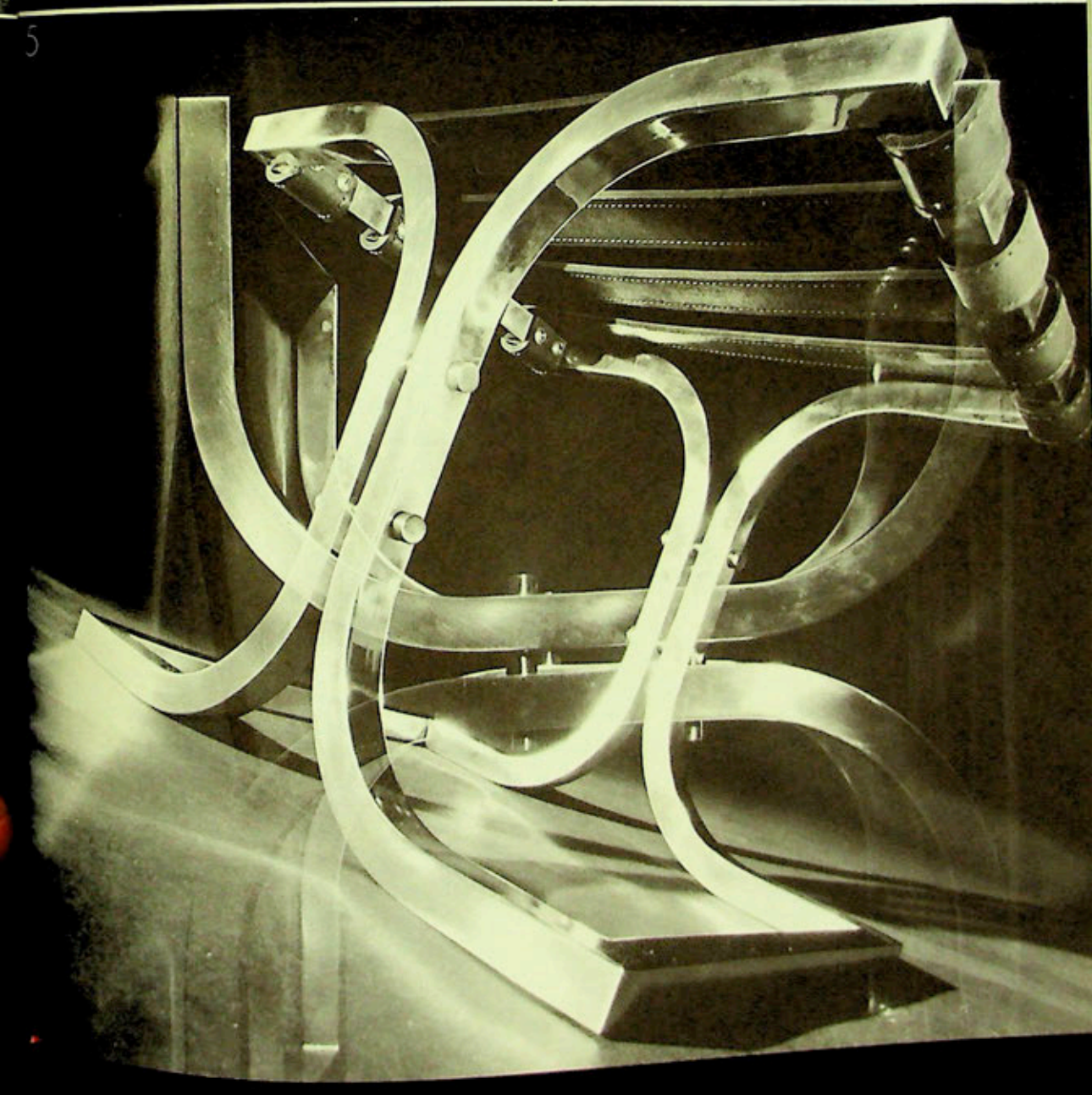
5 Siège créé par Françoise Sée et réalisé en tubes carrés d'acier inoxydable Uginox cintré. Ramsay Contemporain.



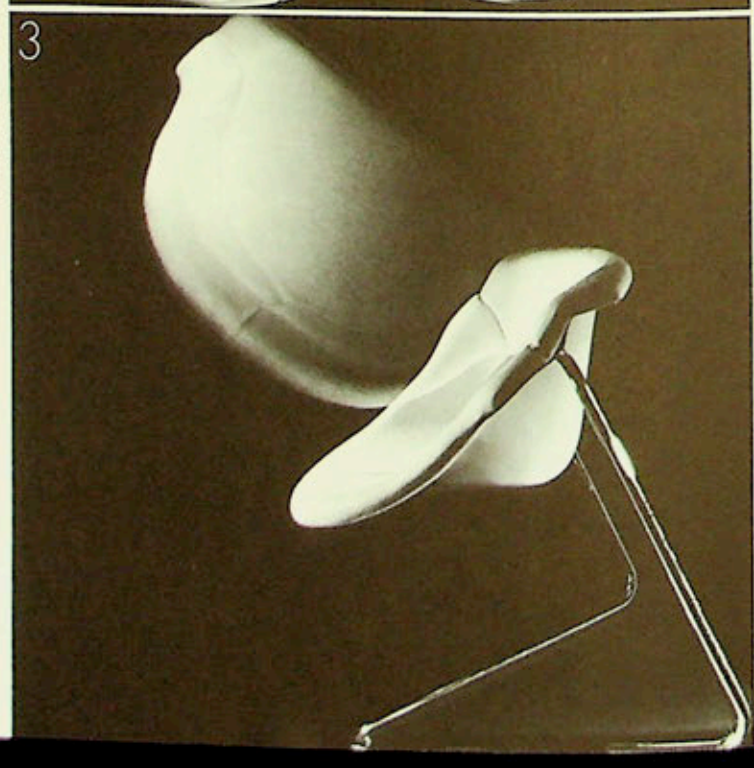


3

4



5



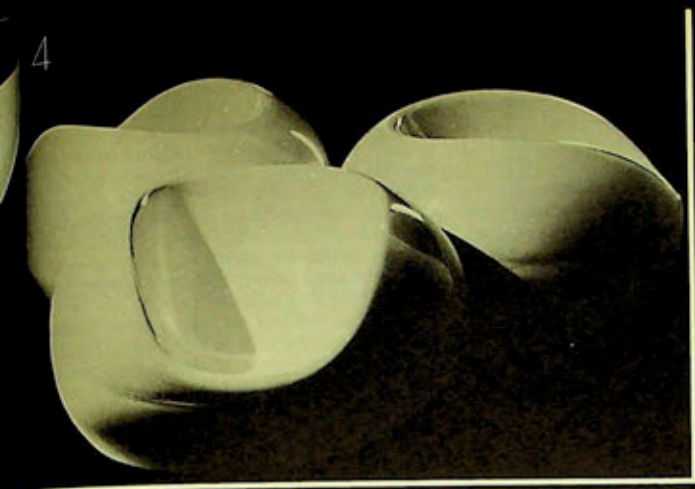
1 Parmi les équipements électriques du studio où a été réalisé ce reportage, un fauteuil en polyester recouvert de skai noir, créé par Alain Coupel. Le module monobloc de base, les accoudoirs, le repose-pied, l'assise avec ou sans dossier permettent de multiples combinaisons et peuvent être recouverts de vinyl mat, en huit coloris. Diffusion: Galerie Lacloche.

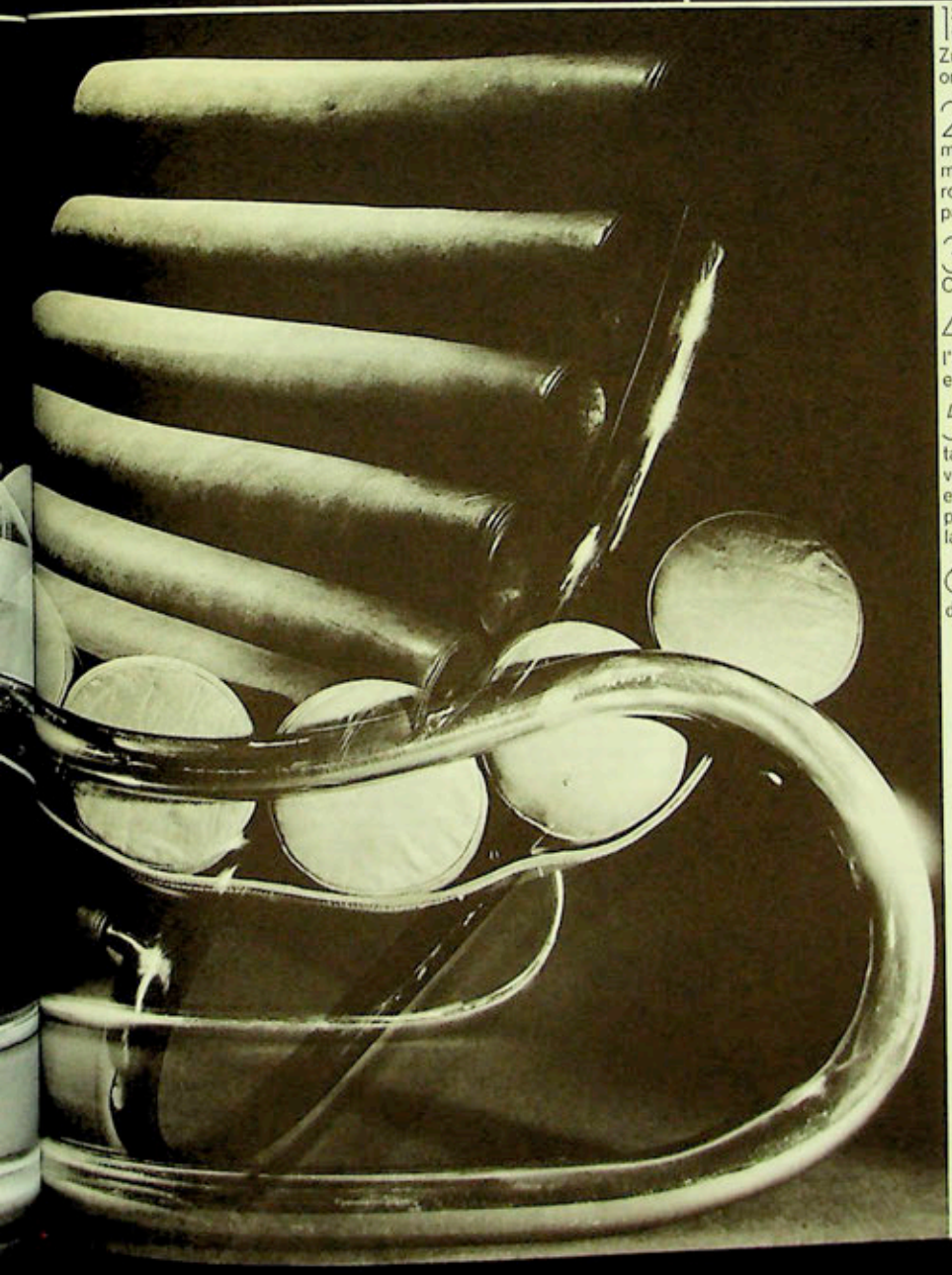
2 Chaises de l'ensemble « Trèfle », qui comprend une table ronde et des chaises pivotantes, avec ou sans bras. L'armature de polyester est garnie de mousse recouverte de tissu élastique en 5 coloris. Airborne collectivité.

3 Cette chaise dessinée par Kwok Hoi Chan comporte une structure en acier souple produisant un effet de ressort. La coque en plastique est recouverte intérieurement de jernyl ou de cuir. Elle existe en blanc, rouge, orange ou gris. Diffusion: Steiner.

4 « Karuselli », fauteuil en fibre de verre, rotatif et inclinable, l'un des modèles dessinés par Yrjö Kukkapuro, dans la collection Haimi Oy. Exclusivité: Formes Nouvelles.

1
1
3
4
2
6





1 Siège relax d'extérieur en polyester armé, dessiné par Charles Zublena. Il se fait en blanc ou orange. Diffusion: Le Bihan.

2 Chaise empilable de Dallago, éditée par Sintesis. Le piètement est chromé et l'assise en matière A.B.S., gris, blanc, noir, rouge ou bleu. Diffusé en France par Distrimex.

3 « Lotus », chaise en plastique moulé de A. Van den Buick. Collection Strassle.

4 Coquille « Pastilli » en fibre de verre blanche, dessinée par l'architecte Eero Aarnio. Diffusion en France: Roche et Bobois.

5 DS 101, fauteuil en cuir inaltérable, capitonné de duvet véritable. Ce siège peut être déplacé vers l'avant pour une conversion en fauteuil de repos. Il est édité par De Sede. Agent général pour la France: Ivan Sarfati.

6 Siège de Michel Boyer, en tube d'acier poli recouvert de cuir ou de tissu. Diffusion: Société Rouve.

L'AN 1200

Suite de la page 9

avant ces travaux. Les rapports les plus intéressants, et déjà souvent commentés, par Schnitzler jadis, par Fillitz tout récemment, sont ceux avec les sculptures « laonnaises » à Chartres, celles du premier atelier du transept, au portail central nord. Sans doute, la dimension de ces sculptures et leur fonction monumentale leur imposent des conditions stylistiques différentes de celles de l'orfèvrerie et de la miniature. Il est pourtant certain que dans les dispositions des plis sur les corps en relief, dans les proportions et les attitudes et même, dans une certaine mesure, dans les types des visages et leur expression, ces statues ou ces figures du tympan s'éloignent de l'art des « statues-colonnes » du XII^e^, entre Saint-Denis et Senlis, et appartiennent proprement à l'art de 1200.

Rien ne fut montré, à New York, de l'art chartrain, mais on y vit un exemple encore plus parlant: une admirable statue acéphale, provenant selon toute vraisemblance de Notre-Dame de Paris, abandonnée jusqu'à présent au dépôt lapidaire du Musée Carnavalet; cette statue, découverte en 1880 dans la Seine, au Pont-au-Double, a retrouvé depuis peu sa tête, qui est à Chicago, tête d'une magnifique souplesse de modelé, d'une « humanité » propre au style de 1200 (p. 8 et 9). Le tronc, aux proportions très allongées, est revêtu de plis continus, menus et souples, qui dépassent en qualité les statues chartraines. On découvre d'autres variantes de ce style dans la statue tombale d'Aliénor d'Aquitaine (après 1204), venant du milieu Plantagenêt de l'ouest de la France, mais inspirée peut-être par des tombes en métal (comme le pense M. Erlande-Brandenburg) du nord de notre pays. Un autre exemple, singulier, est fourni par le rapprochement de deux statues féminines, très éloignées par leur origine, puisque l'une vient de Winchester et l'autre de Strasbourg (la « petite Eglise » du Musée de l'Œuvre-Notre-Dame); elles sont très semblables entre elles, comme l'a déjà montré Sauerländer, et ceci doit s'expliquer plus par cet «esprit du moment » que par une filiation précise.

Bien entendu, cet « art international de 1200 » se colore différemment selon les lieux. C'est peut-être en Ile-de-France, et plus au nord, que la tendance « antiquisante » se manifeste le mieux: on y trouve des œuvres directement inspirées par l'antiquité, à Sens comme à Paris; la vasque à Saint-Denis, antérieure de peu à 1200, est ornée de reliefs mythologiques; deux statuettes en bronze de la Vierge (l'une à Walters Art Gallery de Baltimore, une autre à Fribourg-en-Brisgau, venant de la collection de Vöge) ont mérité l'appellation de « Korés médiévales ». Tout cela explique la naissance et le développement, à Reims, des « ateliers à l'antique » de la cathédrale. D'autres milieux comme celui du Rhin moyen et supérieur ou de l'Angleterre du Sud-Est, sont davantage marqués par la tendance « byzantinisante »: les chefs-d'œuvre en sont le Psautier de la Bibliothèque Nationale de Paris (p. 4-5), fait à Canterbury, la Bible de la cathédrale de Winchester (dont un feuillet, de la Pierpont Morgan Library, fut exposé à New York) et, sur le Rhin, le manuscrit brûlé en 1870 à Strasbourg, le *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg; enfin les vitraux de la cathédrale de Strasbourg.

Trois figures, des dernières années au XII^e^ siècle, furent exposées: les deux saint Jean d'une fenêtre du transept (p. 6), et le majestueux Charlemagne, du Musée, évocation puissante des ambitions impériales des Hohenstaufen et de leur politique méridionale.

Nous voilà déjà loin de Nicolas de Verdun — encore que les éléments byzantins ne manquent pas dans son œuvre. Sans doute quittons-nous, avec ces vitraux de Strasbourg, la stricte définition du « style 1200 » que l'exposition s'appliqua à mettre en vedette. On peut s'en éloigner davantage encore. C'est à cette même époque que se développe, en Allemagne méridionale, par exemple, un « style roman tardif » qui n'est pas pure survivance, mais qui est doué d'un dynamisme nouveau, proprement révolutionnaire: les manuscrits de Weingarten, comme le Missel de Berthold (Pierpont Morgan, ms. M 710) ou le recueil Spencer Ms. 1 de la Bibliothèque publique de New York, en sont d'admirables témoignages. L'Angleterre en fournit d'autres, telle l'extraordinaire croix en ivoire de Bury Saint-Edmunds, du Musée des Cloîtres, d'une stylisation proprement fantastique, que l'on retrouve dans les manuscrits de la seconde moitié du XII^e^ siècle, comme la Bible de Bury (p. 2).

Pour nous faire une idée complète de l'art de 1200, il faudrait encore s'éloigner dans une autre direction du thème principal de l'exposition de New York: vers la création, pendant ces mêmes années, de l'art gothique proprement dit, avec sa stylistique propre, durcie tout d'abord et tendue, et débouchant rapidement sur le maniérisme. Il faudrait revenir à la sculpture chartraine, montrer comment, dans les portails méridionaux du transept, ce durcissement se fait déjà sentir, à l'époque même où s'achève la décoration de la porte principale au nord. Il faudrait aussi revenir à Paris, au portail du Couronnement de la Vierge de la façade, où les formes se dépouillent des subtilités « antiquisantes » que montraient, quelques années auparavant, les sculptures du portail central. Les volumes s'accentuent jusqu'à une certaine exagération, les plis se simplifient jusqu'à une certaine schématisation... L'art presque « cubiste » des maîtres de la façade d'Amiens n'est pas loin.

Ainsi, le « style 1200 » de cette région privilégiée de l'Occident, que nous montre l'exposition de New York, est sans postérité, sinon à Reims, pendant quelque temps encore, en Rhénanie, un peu plus longtemps, dans les pays de la Meuse, où il ne va succomber, sous la poussée des influences françaises, que vers le milieu du siècle.

Il faut, pour terminer, dire quelques mots de l'architecture — qu'il était, bien entendu, impossible d'exposer à New York. On fit présenter pourtant un film, tourné spécialement à cette occasion, sur la cathédrale de Chartres, l'édifice de 1200 très exactement, puisque sa conception est de 1194 ou 1195. On comprend ce souci des organisateurs. Comment peut-on, en effet, ne pas tenir compte de l'art « majeur » par excellence du Moyen Age qu'est l'architecture, cadre de la plupart des créations d'art médiéval, expression plus forte qu'aucune autre de l'idéal formel et spirituel de l'époque? Or, l'histoire de l'architecture entre 1150 et 1250 ne présente guère de style « intermédiaire » propre à 1200; peut-être se produit-il seulement, à cette date, une rapide mutation, une maturation brusque des formes et des techniques constructives; un pas décisif en avant, et non une hésitation. Il y a là un désaccord que nous ne pouvons pas oublier ou nier. Sans doute faut-il observer que l'unité incontestable du développement de l'architecture gothique entre le chœur Saint-Denis — vers 1140 — et les grandes cathédrales du XIII^e^ siècle, jusqu'à celle de Cologne, commencée un peu plus de cent ans après Saint-Denis, n'exclut pas et n'élimine pas des évolutions parallèles, tantôt complémentaires, tantôt antinomiques. L'histoire, par exemple, de l'architecture dans l'ouest de la France, « angevine » ou « Plantagenêt », suit une autre voie que celle de l'architecture gothique de l'Ile-de-France et des régions avoisinantes. Il y a aussi, dans la région qui connut le « style 1200 » dans les arts figurés, le phénomène rhénan du « grand siècle des Hohenstaufen », de l'architecture « non gothique » de Cologne et de tous les pays soumis à son rayonnement. Entre 1150 et 1250, les principaux édifices ont été construits selon les procédés et dans des formes dont l'origine est surtout romane, mais qui dépassent l'art roman par le dynamisme inventif, par le raffinement et la prolixité décorative: que l'on pense aux Saints-Apôtres de Cologne, à la cathédrale de Worms... Ainsi, même dans l'architecture, la succession du roman au gothique n'est pas simple, comme elle n'est pas simple dans les arts figurés. Et sans doute, si nous quittions l'histoire de l'art et analysions les grands mouvements politiques, spirituels et économiques, nous verrions pendant cette période toute une série de contradictions internes, d'hésitations, ou de renversements de tendance. Les vicissitudes politiques des Hohenstaufen, ou des règnes de Louis VII et de Philippe-Auguste, ou encore le développement sans cesse contrarié de la scolastique, fournissent à l'histoire des styles un fond aussi complexe que celle-ci, et aussi peu réductible à l'antithèse simple.

Si vous voulez en savoir davantage sur l'*Exposition de New York*, voir surtout le catalogue *The Year 1200, I. The Exhibition*, The Metropolitan Museum of Art, 1970, par Karl Hoffmann. Trois ou quatre volumes suivront, présentant (vol. II) *The General Background*, (vol. III) choix d'études sur les principales œuvres non exposées, (vol. IV) actes du Colloque de New York, tenu en mars 1970.

JEAN RESTOUT

Suite de la page 18

P. R. – D'autre part, nous manquons d'historiens d'art. Et comment les trouver?

L'Œil – Cela vient-il du fait que l'enseignement de l'histoire de l'art n'existe pas au niveau du secondaire?

P. R. – En grande partie, et de ce côté c'est sans espoir étant donné l'orientation des réformes en cours.

M. P. – Malgré cela, les derniers concours du Louvre ont été d'une qualité exceptionnelle.

P. R. – Indéniablement.

M. P. – Donc, si nous avions la possibilité de recruter, nous trouverions des éléments très valables.

P. R. – Et alors, on pourrait en faire des expositions! Nous avons fait Restout parce que Rouen veut bien l'organiser, mais il en reste quarante à faire. Pierre, par exemple.

A. S. – Voilà encore un premier peintre du Roi qui a été à peine étudié... ou encore Dandré-Bardon. Même Carle Van Loo, en fait. Il n'est pas des plus mal partagé, puisque, comme pour Restout, il y a un travail sur lui, fait avant la guerre. Et pourtant, on ne le connaît pas du tout...

L'Œil – Tout cela fait du pain sur la planche pour les futures générations de conservateurs et d'historiens d'art, s'il y en a encore...

JANSEN

DECORATION ET ANTIQUITES/9, RUE ROYALE, PARIS

25 EAST FIFTY-FIFTH STREET, NEW YORK

RUA AUGUSTA 2662/SAO PAULO

MALKASTENSTRASSE No. 7, /4 DUSSELDORF

Jacob Delafon crée la "baignoire-repos"

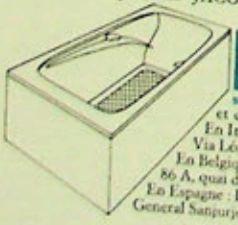
Confortable comme un lit de coussins, voici la seule baignoire qui épouse exactement la forme de votre dos.

Son dossier à double galbe vous assure une détente parfaite dans la position assise comme dans la position couchée.

Sous l'eau, vos bras aussi se délassent allongés sur des accoudoirs profilés.

Pour reposer vos mains et pour vous lever en douceur, des poignées spécialement dessinées selon la forme de la main.

Un fond anti-dérapant assure votre sécurité lorsque vous êtes debout.
La baignoire-repos est en fonte, et existe en six teintes (dont le sable et le bleu marin Harmonic) et en deux dimensions (1,70 m et 1,60 m).
Demandez notre documentation détaillée sur la baignoire-repos et les autres produits JACOB DELAFON, le spécialiste de la salle de bains.



JACOB DELAFON

Société Générale de Fonderie
Siège Social : 8, place d'Iéna PARIS XVI - Tél. 553 34-00.
Salles d'exposition : au siège et dans 100 villes de province (adresse sur demande).
En Italie : CHAPPEE FONRAD S.P.A.
Via Léopardi, 5 -20 123 - MILANO Tél. 875.251.
En Belgique : WARNETON CHAPPEE S.A.
86 A, quai des Charbonnages 1080 BRUXELLES - Tél. : 26-71-21
En Espagne : DELAFON IBERICA S.A.
General Sanjurjo, 57-7° MADRID 3 Tél. 253 88-83.

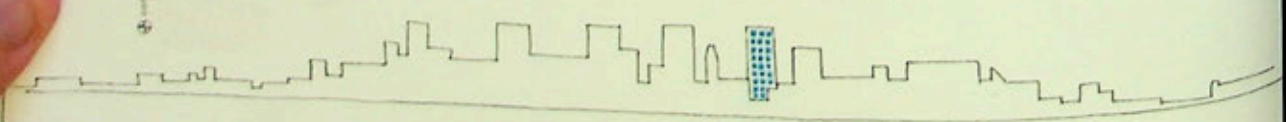
L'ŒIL

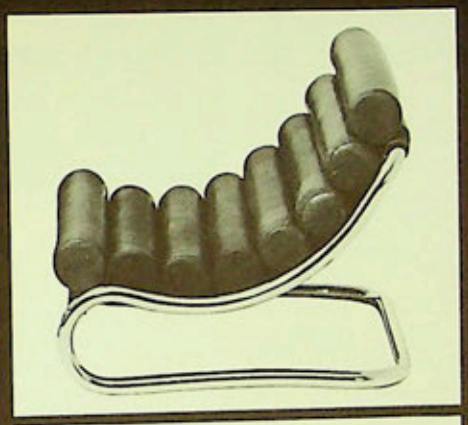
un nouvel horizon
pour l'architecture l'immeuble habillé de glaces PARSOL,
même de loin, même noyé dans la masse
de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.
Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur.
PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.
Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une
climatisation plus efficace, moins onéreuse.
Glace anti-éblouissante, PARSOL assure
un agréable confort visuel.

glaces PARSOL

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur-seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08

SAINT-GOBAIN





les creations de Michel Boyer sont editees par

ROUVE

68 rue Bonaparte
Paris 6 tel. 326.30.81

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JUIN-JUILLET 1970 — Nos 186-187

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Marc Lavrillier: 5 à 12, 19 à 22, 30 à 34, 37 à 39 et page 56 – Serge Lemoine: page 8 – André Edouard: page 25 à 29 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 40 et 45 à 50 – Bruno Falchi et Liderno Salvador: pages 53, 54, 55, 59, 60 et 61 – Cavalazzi: page 56 – Aldo Ballo: pages 57, 59 et 62 – Angelika von Mutius: page 57 – Oliviero Toscani: page 58 – Brusoni: page 58 – De Paoli: page 62

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 4, 16, 17, 18, 23, 35, 36 – Bernard Lassus: pages 14 et 15 – André Edouard: page 24 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 41, 42, 43 et 44

Notre couverture
« Coupoles dans la forêt » (voir page 30). Détail d'une maison en dôme, sur une structure à réseau triangulaire, construite par J. Daladier, H. Delekta et J. Nicolas.

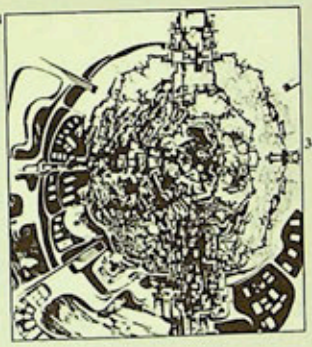
Notre prochain numéro
Chefs-d'œuvre de Goya, à La Haye et à Paris – Une illustration napolitaine de Milton au XVIIIe siècle – La XIIIe exposition du Conseil de l'Europe à Malte — Le centenaire du Metropolitan Museum: une interview de Théodore Rousseau – Une collection oubliée: les dessins de la Bibliothèque de Rouen – La genèse et les personnages du « Balcon » de Manet – Le phénomène « Funk » aux Etats-Unis – Du nouveau à la Biennale de Venise? – L'assiette de Sèvres, de Saint-Aubin à Hajdu – Les Antiquaires à Paris et L'Œil du Décorateur.

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

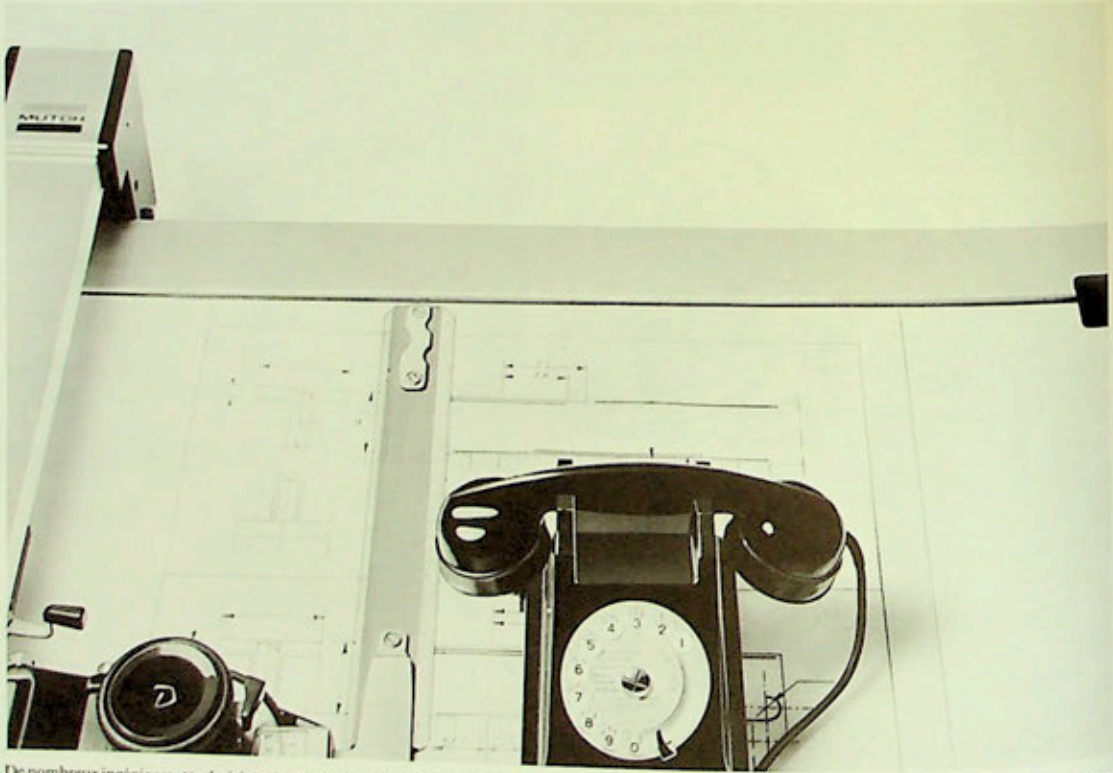
Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 Sauvegarde de Dijon
13 Pour un paysage global
16 Une ville à la campagne
24 Cannes: l'utopie en échec
30 Coupoles dans la forêt
36 A Reims: un supermarché forteresse
40 A Paris: une banque pilote
52 Eurodomus 3



Vous aussi
à partir de 1500 F par mois abonnez-vous à RAX-CONSTRUCTION :
le téléphone-à-gagner-des-marchés



De nombreux ingénieurs et techniciens des Bureaux d'Etudes et d'Entreprises du Bâtiment, du Génie Civil, utilisent déjà ce système de télé-traitement RAX en temps partagé.

Nous leur avons réservé un de nos ordinateurs 360 modèle 50 "RAX". 1000 programmes "construction" y sont déjà stockés en mémoire. Ils vont des devis descriptifs et des études de prix aux plannings PERT en passant par le ferraillage des poutres en béton armé, et les calculs de structures.

Dans moins de deux ans (nous avons fait le compte) tous les bureaux d'études de construction seront reliés à un ordinateur. Ne soyez pas le dernier !

A partir de 1500 F par mois, faites, vous aussi, partie des abonnés RAX "construction", le seul ordinateur en temps partagé, exclusivement réservé aux Bureaux d'Etudes, Entreprises de Bâtiment et de Génie Civil. Vous ne jugez pas votre entreprise suffisamment importante ? Vous avez tort. Pour RAX, il n'y a pas de "petite taille".

Problèmes de locaux ? Avec RAX, ils n'existent pas. Aucune climatisation, aucun aménagement particulier à prévoir. RAX s'installe partout où vous voulez être opérationnel (sur votre chantier, par exemple). Le terminal RAX, c'est un numéro de téléphone, celui de "votre" ordinateur : 637.62.00 et une machine à écrire. Vous composez le numéro. Vous entamez le dialogue. Vous tapez vos questions sur le clavier. L'ordinateur imprime sa réponse en clair. Sous vos yeux. Aucun temps mort dû au calcul.

Et avec RAX, aucune formation préalable n'est nécessaire. Le langage FORTRAN s'apprend directement sur la machine.

Et de toute manière, nous mettons en permanence à votre disposition une importante bibliothèque ainsi que l'expérience de nos ingénieurs.

IBM

Bon pour une documentation gratuite. A adresser à IBM, service 004, 168, rue de Rivoli, Paris 1er. Tél. : 637.62.00, poste 307.

M

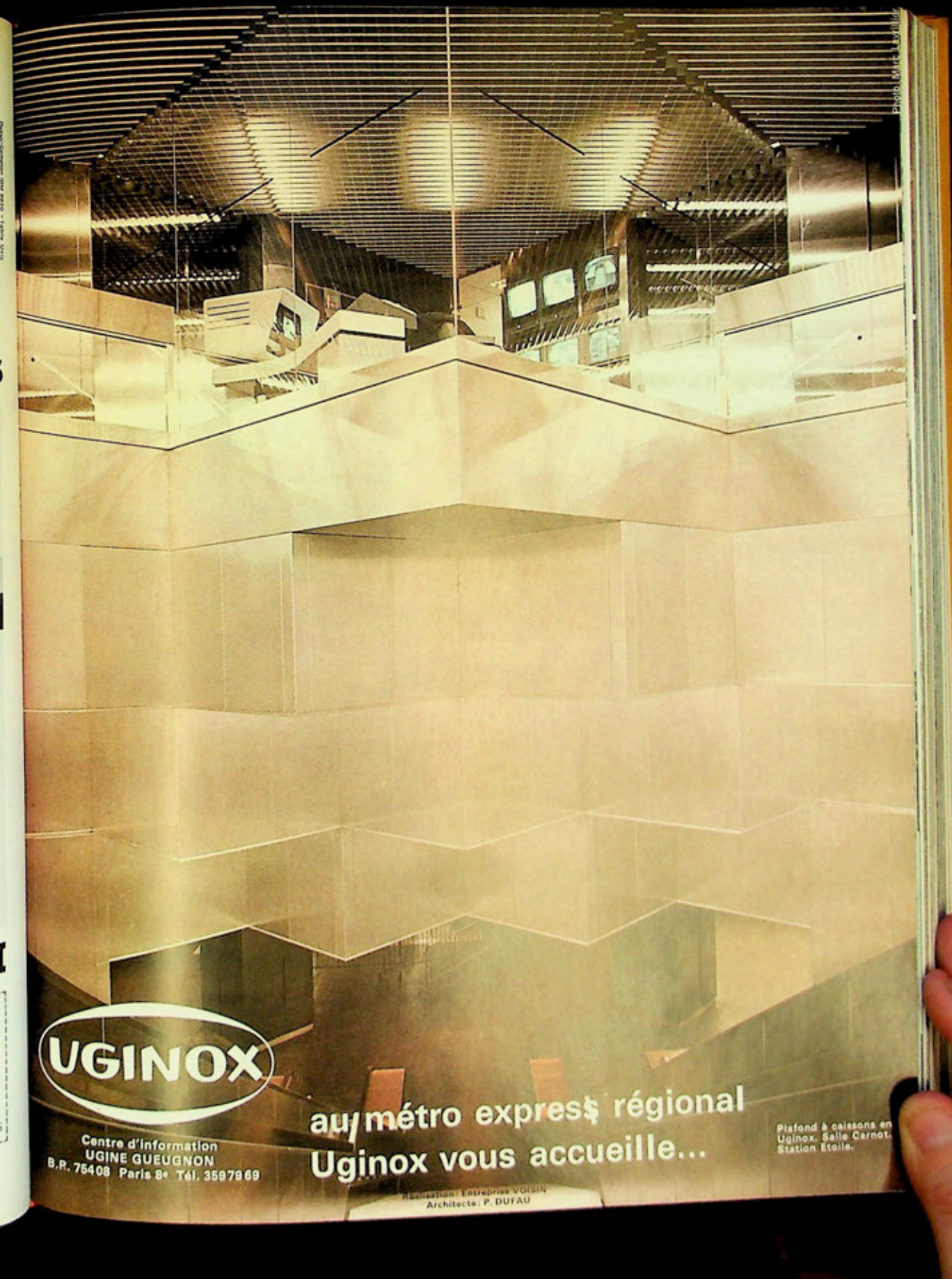
Fonction

Société

Activité de la Société

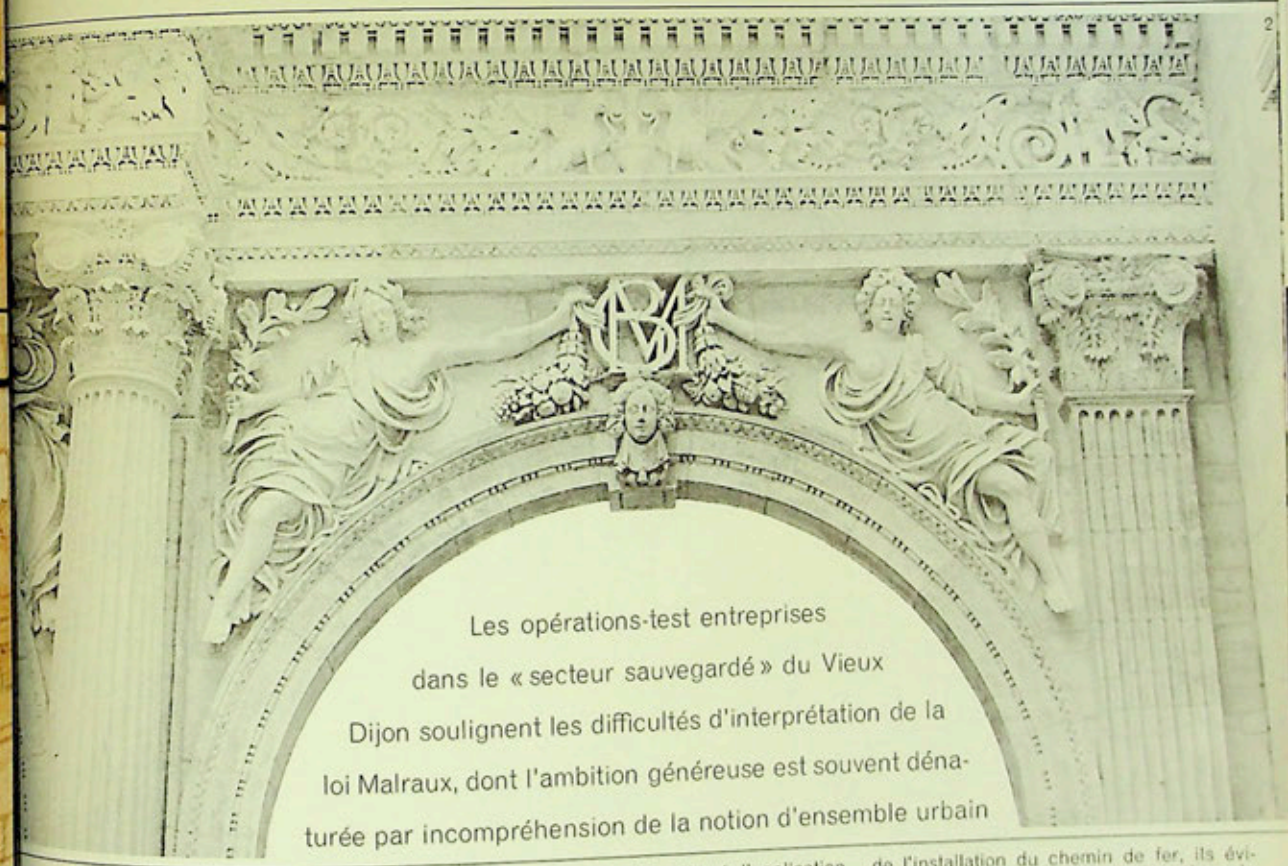
Adresse

tél.


UGINOX
au métro express régional
Uginox vous accueille...
Plafond à caissons en Uginox. Salle Carnot. Station Etoile.
Réalisation: Entreprise VOISIN
Architecte: P. DUFAU
Centre d'information
UGINE GUEUGNON
B.P. 75408 Paris 8e Tél. 3597969

SAUVEGARDE DE DIJON

par François Loyer



Les opérations-test entreprises dans le « secteur sauvegardé » du Vieux Dijon soulignent les difficultés d'interprétation de la loi Malraux, dont l'ambition généreuse est souvent dénaturée par incompréhension de la notion d'ensemble urbain

La ville de Dijon est, depuis 1969, en pleine rénovation. Elle a bénéficié en effet de l'application de la « loi Malraux » du 4 août 1962 visant à la « protection du patrimoine historique et esthétique et à la restauration immobilière ». Un arrêté du 19 août 1966 définissait la création d'un « secteur sauvegardé » couvrant les quartiers du centre Nord et Sud de la ville — dans la limite des anciens remparts, tels qu'ils apparaissent sur le plan de Beaurain en 1705.

Depuis bientôt quatre ans, une étude d'urbanisme détaillée a été menée par M. Guy Nicot, architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux, chargé par le Ministère des Affaires Culturelles de l'établissement d'un « plan permanent de sauvegarde et de mise en valeur » du secteur sauvegardé.

Ce document une fois achevé, l'application en a été commencée par l'Agence Interen a été commencée par l'Agence Intercommunale d'Urbanisme de Dijon: deux opérations-test ont ainsi été engagées, l'une dans le secteur dit « de restauration », l'autre dans le « secteur de rénovation » — on a distingué, selon la qualité architecturale des édifices, deux zones où s'appliquent respectivement la restauration intégrale ou la rénovation immobilière.

On ne manquera pas de se féliciter des mesures de protection prises pour la défense d'un patrimoine d'autant plus précieux à Dijon que la ville actuelle garde encore pour la majeure partie sa physionomie ancienne: un maire intelligent, Victor Dumay, et un ingénieur, Darcy, assurèrent au XIX^e^ siècle le développement de la ville hors de son enceinte, transformée en boulevards. Lors de l'installation du chemin de fer, ils évitèrent également sa pénétration dans la vieille ville. De la sorte, Dijon, n'ayant pas connu ou presque la révolution industrielle qui a tant bouleversé le visage des agglomérations, s'est trouvée conserver sa physionomie du XVIII^e^ siècle: la pression foncière était faible, les grands hôtels des parlementaires de Bourgogne et leurs jardins restèrent intacts.

Aussi Dijon est-elle aujourd'hui une capitale touristique, célèbre aussi bien par ses églises et ses monuments que par le nombre de ses hôtels aux façades austères et aux intérieurs merveilleux. A côté de grands monuments comme le Palais Ducal ou le Palais de Justice, il faut citer la cathédrale Saint-Bénigne, les églises Saint-Philibert, Saint-Jean, Saint-Michel et Notre-Dame.

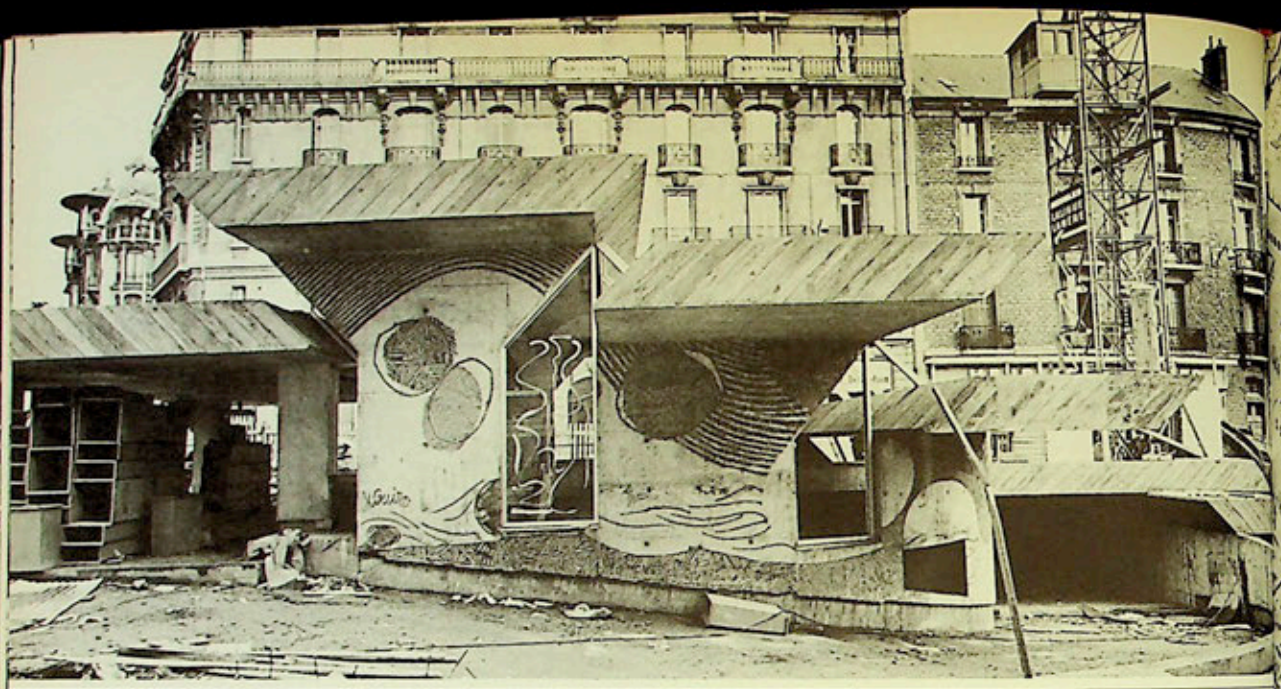
1 L'un des plus beaux hôtels de Dijon, et aussi l'un des plus significatifs, celui de Vogué — derrière le chevet de Notre-Dame — a été récemment restauré avec beaucoup de soin: on a, tout d'un coup, découvert le charme précieux d'un grand appareil de calcaire aux tonalités blondes et d'une sculpture délicate, attachée aux points sensibles de cette ornementation maniériste. Quatre siècles de crasse noire faisaient de cette façade riante un logis des plus austères.

2 Travée de droite du portique situé au revers du portail d'entrée de l'hôtel de Vogué: le travail de l'ornement s'apparente à celui des retables ou aux lambris de bois, mais la pierre, veinée de rose, y ajoute une note supplémentaire.

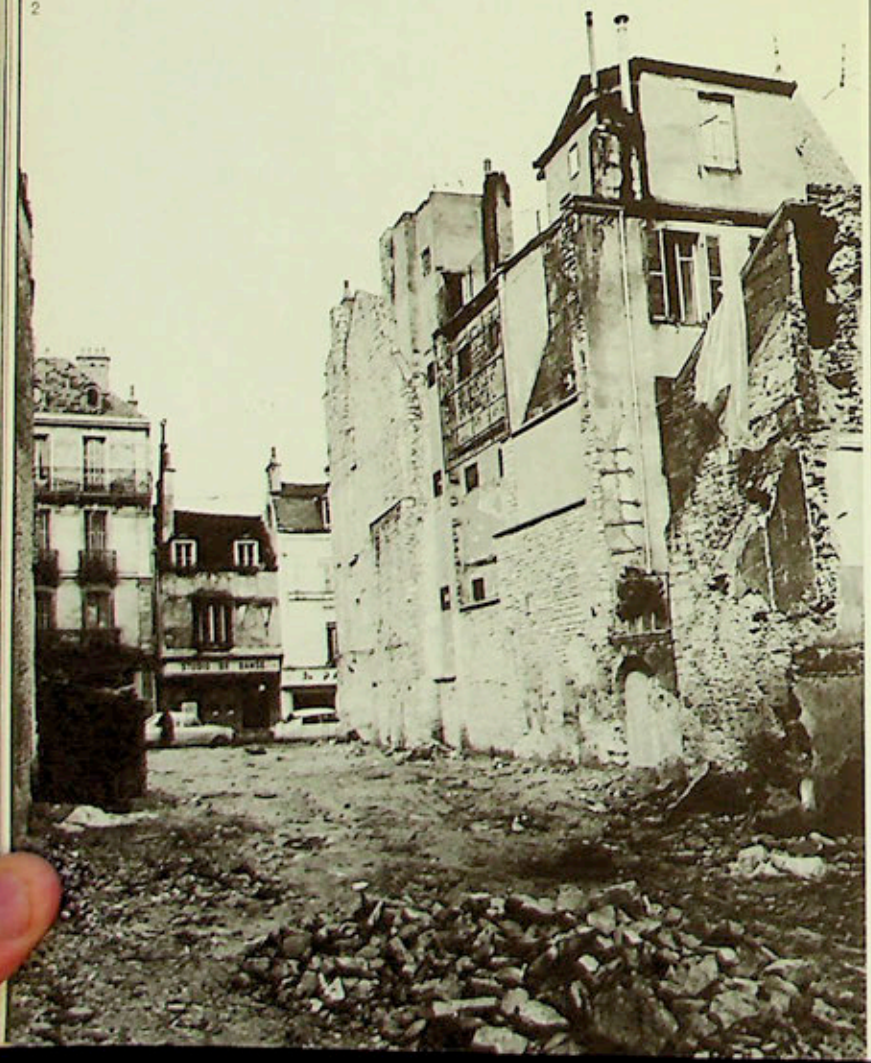
Photos Marc Lavrillier

Dans le domaine des hôtels, la rue Berbisey ou la rue de la Vannerie constituent des ensembles réellement inégalables, d'autant plus qu'ils sont complétés par des alignements de maisons médiévales comme celles de la rue Chaudronnerie, de la rue des Forges, des rues du Bourg ou Bossuet.
L'inventaire réalisé par les soins de M. Guy Nicot est d'ailleurs éloquent: 60,2 % des maisons du secteur sauvegardé datent d'avant 1800. 80 maisons (4,03 %) datent d'avant 1540, 50 maisons sont Renaissance « style Sambin » (2,51 %). Les 53,65 % restants, soit 1065 maisons, datent des XVII• et XVIII• siècles. Le XIX• siècle a produit 655 maisons (32,9 %) et le XX• siècle 135 (6,8 %). Si l'on ajoute que beaucoup des maisons du XIX• siècle s'intègrent parfaitement au contexte urbain existant, il paraît difficile de trouver un ensemble urbain moins cohérent que celui du centre de Dijon.
On aurait pu penser que ce serait avec beaucoup de prudence qu'on s'engagerait à Dijon dans la voie d'une rénovation urbaine: la loi Malraux était là pour rappeler les urbanistes à leurs devoirs en même temps qu'elle constituait une aide précieuse pour la restauration de ce riche patrimoine immobilier. Hélas, il faut bien avouer que la réalité n'a pas été à la hauteur des espérances qu'on s'était faites. De même que pour le quartier de la Balance, à Avignon (voir « L'Œil » n° 158 de février 1968), il apparaît bien que la loi de 1962 sert de couverture à des opérations de rénovation des plus brutales se déguisant sous le couvert de la restauration. Sans doute le contenu de la loi visant aussi bien à la protection du patrimoine qu'à la restauration immobilière s'est-il trouvé suffisamment imprécis pour favoriser des entreprises indélicates: Avignon hier, Dijon aujourd'hui — et dans une toute autre perspective, qui constitue une déviation non moins inquiétante de l'esprit de la loi — sont là pour le prouver.
« Dijon saura-t-il vivre à l'heure de l'automobile? »: le slogan qui présidait à l'exposition organisée l'hiver dernier par l'Agence Intercommunale d'Urbanisme, pour la présentation du plan permanent de sauvegarde, est particulièrement révélateur. Parallèlement à la présentation d'une perspective axonométrique de Dijon — travail admirable réalisé en 1967 par l'équipe de M. Guy Nicot et fixant en vue cavalière la physionomie actuelle de la ville — on trouvait, à cette exposition, des études et un plan de circulation accompagné de projets de démolitions et de percements dans les rues du vieux Dijon. « Parmi les fonctions de la ville, il en est une dont l'effet structurant influence profondément le plan, c'est la circulation », écrit l'architecte. Et c'est en effet par une étude des circulations automobiles qu'a commencé le plan de sauvegarde. A partir de trois hypothèses théoriques, on en a retenu une du type dit « flow-system » (où une voie périphérique intérieure, en sens unique, se trouve rac-

1 et 3 L'hôtel du 3, rue de Berbisey date de la seconde moitié du XVII• siècle. Très monumental, il comporte un curieux attique dont les trois baies centrales prises sous un arc de décharge sont elles-mêmes intégrées à un fronton. A l'intérieur, l'escalier à cage cylindrique est décoré de vases dans des niches et de bas-reliefs mythologiques (ici, le supplice de Marsyas) ainsi que d'une grille à motif de lyre.
2 Moins important, l'hôtel du 38, rue de la Préfecture est aussi significatif du mode de vie parlementaire: la cour est délimitée par deux ailes basses (écurie et galerie); le corps de logis, très ouvert, est précédé d'un perron. Les dimensions maindres ne retirent rien à la beauté de la proportion.

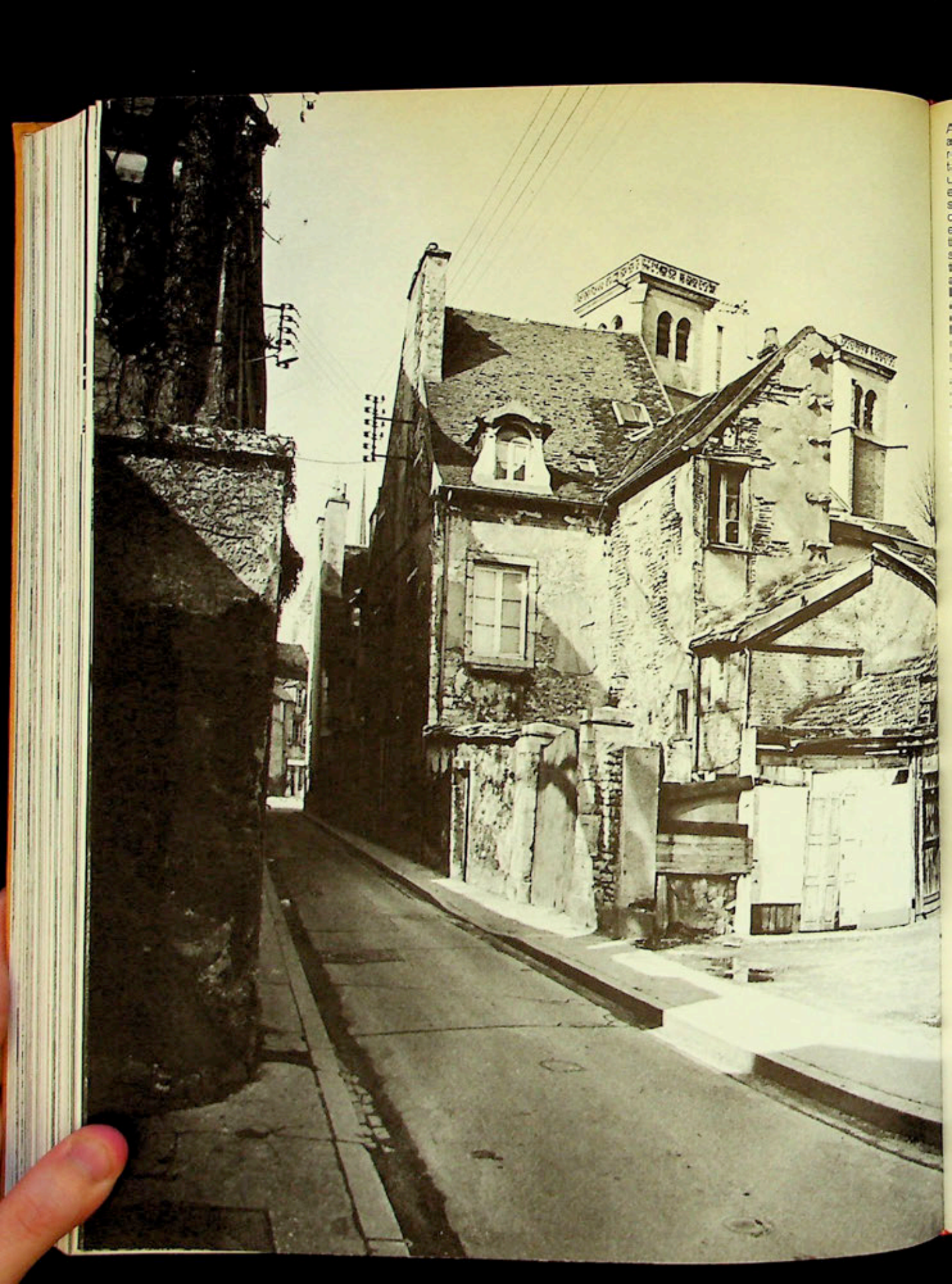


2



cordée à une voie extérieure, à double sens, par des circulations affectant un dessin en hélice à trois pales).
Pour la réalisation de ce projet — se présentant comme l'amélioration, au regard de la loi de 1962, du précédent « plan de Modernisation et d'Equipement » qui était l'œuvre de l'Agence Intercommunale d'Urbanisme — il est néanmoins nécessaire d'opérer quelques sacrifices: prolongement de voies existantes ou élargissement. Ce n'est certes pas le périphérique extérieur, sur les anciens boulevards, qui est problématique, mais le périphérique intérieur dont le tracé sinueux s'introduit dans un parcellaire dense et ancien, butant ici et là sur des obstacles monumentaux. Mais la réalisation du plan de circulation importe trop aux urbanistes dijonnais pour qu'on ne fasse pas le sacrifice de quelques édifices de second ordre.
Et, dans le même ordre d'idées, il importe de dégager les espaces nécessaires au stationnement automobile: si les voitures entrent dans la ville, il ne suffit pas en effet que leur circulation soit fluide, il faut qu'elles puissent s'arrêter. Une étude poussée des besoins en stationnement a finalement abouti à une proposition de création de dix-neuf parkings. Le dégagement des espaces indispensables à leur édification impose lui aussi des sacrifices: des places sans attrait, des bâtiments secondaires seront détruits.

1 Ce parking souterrain, place Grangier, est l'œuvre des architectes Vidal et Jenkins, en collaboration avec le sculpteur Vincent Guiro. Un médiocre square, dans une partie de la ville défigurée au siècle dernier, cède la place à un monument pompeux.
2 L'opération-test de restauration du secteur sauvegardé s'est trouvée être un percement: le prolongement de la rue Lamonnoye. L'opération continuera ensuite en droite ligne vers la rue J.-J.-Rousseau. Cet alignement de murs borgnes, destiné à rester, n'est pas une mise en valeur très convaincante. La vérité, hélas, est plus prosaïque: le projet remonte au XIXe siècle; l'opération de restauration lui a servi de tremplin!
3 Levé par M. Guy Nicot en collaboration avec les étudiants des Beaux-Arts de Dijon, cette vue cavalière est un instrument de travail remarquable. L'original du document, ici considérablement réduit, a sept mètres de haut.



Ainsi, de sacrifice en sacrifice, est-on arrivé au plan actuel, hachuré de multiples reprises qui seront comme autant de restaurations malencontreuses. Et, pour donner une réalité aux opérations projetées, on a entrepris deux « opérations-test », dont une surtout est apparue importante: il s'agissait du prolongement de la rue Lamonnoye, entamé en 1969. L'autre opération, construction d'un parking dans l'îlot Dauphine, semble moins urgente, le dégagement du terrain ayant été assuré par des démolitions antérieures.

L'immeuble au 9-11 rue Jeannin et les 20 & 22, rue Chaudronnerie ont donc été détruits. Par la suite l'opération sera prolongée rue Auguste-Comte, dont l'alignement côté pair disparaîtra. Ce n'est certes pas les immeubles détruits qu'il faut pleurer — encore que le prolongement prévu amène la disparition de trois maisons à pans de bois médiévales et d'une partie de l'alignement ordonnancé qui coiffe la tête de l'îlot, à la rencontre avec la rue Jean-Jacques Rousseau — mais la façon dont la voie nouvelle, rocade intérieure où se concentrera la circulation du centre de la ville, détruit le tissu urbain environnant et sectionne la rue Chaudronnerie en deux tronçons. L'alignement pair, dominé par la très belle maison aux cariatides de Sambin (n° 24) est ainsi définitivement massacré, d'autant plus que son vis-à-vis (les trois maisons nos 11, 13 et 15) est appelé également à disparaître.

Il y a quelque humour à désigner cette opération sous le titre ronflant d'« opération-test dans le secteur de restauration » — ou bien veut-on laisser entendre qu'on fera partout la même chose? Dans ce cas, l'opinion serait franche et même courageuse — ce serait prendre ouvertement la loi Malraux à contrepied.

Mais la ville de Dijon, lancée dans les grands travaux comme sa sœur aînée la capitale, a entrepris d'autres opérations: elle s'est en particulier distinguée par la démolition d'un mur à l'angle de la rue Dubois et de la rue Saumaise, derrière l'église Saint-Michel: l'opération, qui affecte les ruines d'une chapelle médiévale et l'enceinte à refends en pointes de diamants d'un palais disparu, permet d'améliorer la circulation des autobus à destination des quartiers extérieurs. Il semble vraiment, en l'occurrence, que les urbanistes n'aient pas vu plus loin que le bout de leur nez: se préoccuper du tournant des autobus, dans un quartier dont la densité monumentale est telle qu'on le verrait plus volontiers interdit à toute circulation, tient du comique.

Enfin, dernière entreprise, on a inauguré récemment le « parking Grangier », devant l'hôtel des Postes — magnifique édifice dans le style colossal des premières années du siècle. Louablement, on souhaitait remplacer un triste square par de la verdure et des fontaines. Les ouvrages, en béton brut, ont été dessinés par les architectes Vidal et Jenkins avec des sculptures au jet de sable par le sculpteur V. Guiro. Mais curieu-

2

3

1 L'étroite rue Brulart, bientôt élargie par la démolition des maisons situées sur la droite, servira de rocade intérieure. On communiquera ainsi directement avec la place Bossuet — derrière le chevet, déjà tronqué au XIXe siècle, de l'église Saint-Jean.
2 Au bout de la rue Brulart, le paysage actuel est admirable: on aperçoit, au-delà de l'église Saint-Jean, les toits de Saint-Philibert, puis les flèches de la cathédrale Saint-Bénigne. La transformation de la rue en rocade fera perdre définitivement le bénéfice de ce point de vue.
3 L'hôtel du gouverneur militaire, 37, rue Monge, forme l'autre angle de la rue Brulart. L'architecture restera, mais l'environnement sera bel et bien mort!

2

1 L'hôtel Bouhier de Lantenay, rue de la Préfecture, a été construit au XVIII^e siècle par Nicolas Lenoir, dit le Romain. Ce dernier avait axé le portail d'entrée sur la petite rue du Champ de Mars, qu'il prenait en perspective. Pour l'exécution de la rocade intérieure, le pâté de maisons situé sur la droite sera détruit jusqu'à la rue suivante: une large voie de dégagement viendra alors buter sur ce portail définitivement désaxé.

2 Les numéros 44 et 42, rue de la Préfecture, vis-à-vis de l'hôtel de Lantenay, forment la tête de l'îlot à détruire. Leur architecture constitue l'accompagnement obligé des grands hôtels de l'ancien régime. En détruisant ce type d'édifice, on commet la même erreur que le XIX^e siècle qui, ignorant la notion d'ensemble, ne voyait que le monumental. Or la loi Malraux n'a-t-elle pas justement été faite pour préserver des ensembles et non pour effectuer des sauvetages ponctuels?

sement, les fontaines sont devenues, avec leur achèvement, station-service, et dans un goût fort douteux.

Voilà qui laisse augurer des futurs travaux de la Ville de Dijon! Une suite beaucoup plus ambitieuse est en effet prévue à ces modestes initiatives: il est dans l'intention des urbanistes, pour faciliter la création de leur rocade intérieure, de détruire l'îlot compris entre la rue du Champ-de-Mars et la rue d'Assas, face au magnifique hôtel de la Préfecture, dont les abords seraient défigurés. Plus loin, après la rue de Soissons, on mettrait bas les Halles — sans doute pour faire comme à Paris? — puis l'on emprunterait la rue Bossuet jusqu'à l'église Saint-Jean, où l'on virerait rue Brulart en faisant sauter les bâtiments gênants vis-à-vis de l'hôtel du Quartier Général. La rue Brulart, audacieusement prolongée à travers les jardins de quelques anciens couvents, coupant au passage la rue Berbisey (qui subirait le même sort que la rue Chaudronnerie), viendrait rejoindre l'extrémité de la rue Chabot-Charny en croisant au passage un axe secondaire installé rues Piron, Charrue et Pasteur. A ce projet de percements s'ajoutent des indications, elles sans doute plus théoriques, sur les possibilités de rénovation ou de restauration des immeubles.

C'est ainsi que la réalisation d'un secteur sauvegardé servirait de caution à des entreprises de percement des plus discutables et qui, sans ce plan, pourraient être taxées de vandalisme. Le plan de Dijon en effet, c'est de l'haussmannisme à la petite semaine, une formule hybride qui reste haussmannienne dans sa conception mais qui tâche de se faufiler, sans trop de ravages, dans la ville ancienne! En fait, c'est une solution de compromis des plus discutables: elle ne parviendra ni à assurer la fluidité de la circulation dans le centre, ni à préserver authentiquement l'ensemble urbain dijonnais: on circulera mal dans une ville dégradée par des percements incohérents.

Il faut bien reconnaître que la notion d'« ensemble » telle qu'elle a pu être abordée avec la loi Malraux est encore mal comprise par beaucoup d'urbanistes: l'intérêt s'attache aux édifices isolés, il colle aux détails sans que les notions d'organisme urbain soient vraiment abordées. Dans le cas de Dijon, on voudrait insuffler dans un réseau viaire à échelle réduite une circulation dense et continue, dont le premier effet serait d'éclater le tissu urbain. Aux opérations chirurgicales prônées par le XIX^e siècle, on préfère les interventions locales, mais sans saisir que c'est le problème même de la circulation automobile dans les villes anciennes qui est en cause. Le tissu urbain ancien est inadaptable, il ne peut qu'être préservé artificiellement (les « secteurs sauvegardés ») alors que toute intervention est destructrice.

Ce n'est pas dire que le problème du vieux Dijon soit insoluble. Tout est dans l'échelle. La surface du secteur sauvegardé couvre 97 hectares. La commune en a 4033, l'agglomération 10 243! Sur ces 97 hectares vivent 19 226 personnes — pour 134 478 habitants dans l'agglomération: au total, 14,29 % de la population actuelle. En 1985, la ville comptera, d'après des études récentes, 336 000 habitants. Dans cette perspective, l'importance de l'ancien centre apparaît évidemment très modeste. On se demande même s'il pourra satisfaire aux besoins de l'agglomération — ou alors au prix de quelle densification? On serait très éloigné des perspectives du plan de sauvegarde, visant au contraire à un desserrement.

97 hectares: moins d'un kilomètre de côté. Des transports publics adaptés, dans le secteur sauvegardé, qui serait interdit à toute autre circulation, des parkings en dehors de la zone protégée, enfin l'extension du centre urbain au voisinage de l'ancien centre dans une direction privilégiée et à une échelle plus convenable: voilà des mesures qui auraient quelques chances d'être applicables et de sauvegarder réellement la vieille ville de Dijon! Sinon, il faut bien admettre que les timides tentatives de l'édilité dijonnaise n'auront qu'un temps et que, de défaite en défaite, on aboutira à la disparition du vieux Dijon: le dynamisme de la ville l'exige, il risque fort d'être plus puissant que les règlements si la conception de l'urbanisme n'a pas été assez saine.

Dijon est une expérience: après les démolitions impudentes d'Avignon, favorisant les aspects les plus négatifs de la spéculation immobilière, on travaille aujourd'hui plus prudemment, au coup par coup, mais l'essentiel — la protection des secteurs sauvegardés par un urbanisme intelligent à échelle suffisante — est toujours négligé. L'Agence Intercommunale d'Urbanisme, qui se préoccupe de la réalisation d'un vaste réseau de voierie à l'extérieur de la ville ainsi que de la construction d'ensembles d'habitation à la dimension de la ville de demain, doit voir le problème du centre à l'échelle des quartiers extérieurs — et il n'y a qu'une réponse: son élargissement, seul propre à assurer le respect du tissu urbain existant dans la ville ancienne. Dijon a en effet besoin d'un centre et doit « vivre à l'heure de l'automobile » mais le secteur sauvegardé, malgré les propositions de l'Agence Intercommunale, est incapable d'assumer un tel rôle — ou bien ce sera sa mort!

POUR UN PAYSAGE GLOBAL

La coloration des façades, dans l'ensemble de Quétigny, près de Dijon, favorise leur intégration au paysage rural. Elle exprime, au-delà d'un urbanisme classique, une sensibilité visuelle à l'environnement.

Architectes: Michel Colle, Alain Champetier de Ribes et Michel Marcelli.
Ambiance Visuelle: C.R.A. Bernard Lassus

La coloration des façades est un sujet des plus discutés: beaucoup d'architectes y voient une atteinte à leurs privilèges et une mise en cause de l'architecture en tant que telle. Alain Champetier de Ribes et Michel Marcelli ont recherché, quant à eux, la collaboration des coloristes en faisant appel au Centre de recherches d'ambiance, animé par Bernard Lassus, pour le revêtement des façades dans l'ensemble de logements qu'ils construisaient à Quétigny, près de Dijon. On connaît déjà les travaux de Bernard Lassus qui s'est détourné de la peinture pour se consacrer aux recherches de coloration dans 12 l'architecture, et, d'une façon générale, aux études d'ambiance visuelle — une préoccupation nouvelle en matière d'urbanisme et d'architecture (voir « L'Œil », nos 138, 146, 159).

L'ensemble de Quétigny est implanté à la lisière d'un village bourguignon. Il comprend 700 logements et un foyer de 300 chambres pour les étudiants d'une école d'agriculture. L'implantation, simple, groupe les immeubles en bandes de faible élévation de part et d'autre d'une voie principale d'accès au village. Le choix de tracés semi-hexagonaux réserve des espaces internes 9 ou externes favorisant le cheminement entre les groupes de bâtiments. La construction systématisée en voiles, dalles et panneaux de béton armé, est revêtue de céramique colorée, dont les tons extrêmement variés ont été choisis par Bernard Lassus — certains coloris ayant été fabriqués spécialement pour cet ensemble.

Proche de Dijon, Quétigny ne sera jamais un centre urbain de grande importance. Aussi s'est-on préoccupé d'en préserver le caractère essen- 1 tiellement rural par le choix d'une gamme de teintes proches des teintes naturelles — sol et 2 arbres. L'assemblage des panneaux de façade aux teintes nuancées n'est pas sans rappeler la juxtaposition des parcelles de terres, labourées ou en culture, comme on peut les voir en vue 6 cavalière à haute altitude. Dans ce paysage vallonné où alternent les champs et les bosquets d'arbres, les bâtiments se fondent, de loin, avec le terrain, un peu à la façon des anciennes fermes dont les grands toits de tuile brune se détachaient sur les fonds d'arbres. 7

Comme le remarque très justement Bernard Lassus, la construction spontanée distinguait deux échelles différentes: celle de la masse, intégrée au paysage par l'utilisation des matériaux naturels (pierre, mortier de terre ou d'argile, tuile), et celle de la façade qui n'était perceptible, sous la pente du grand toit, qu'à une distance rapprochée. Ici, une coloration plus 13 artificielle, l'exploitation des blancs et des teintes vives, était possible.

Dans le même esprit, l'ensemble de Quétigny se divise en deux zones: une zone « rurale », tournée vers les champs avec lesquels elle se confond, et une zone « urbaine », proche du centre du village. Ici, on a abandonné les colo- 3 rations sombres pour une gamme de teintes claires, rejoignant le bleu du ciel. Également, aux lignes horizontales choisies pour les dégradés des tons dans la zone rurale, on a préféré des bandes verticales qui permettent une modu- 8 lation des façades identique au rythme des alignements de maisons.

Le choix de ces deux thèmes dans l'écriture colorée des façades a permis ensuite de nombreuses variations: soit que, à l'intérieur d'une 5 zone, on inverse l'ordre des dégradés (par exemple, remontée dans les parties hautes des 10 teintes sombres du sol), soit qu'on les mélange — passages de teintes permettant la transition d'une zone à l'autre ou bien imbrication des rythmes qui, à l'intérieur d'une seule bande de façade, offre une grande variété de dispositifs rappelant la physionomie traditionnelle des agglomérations.

La multitude de combinaisons possibles n'a toutefois pas engagé l'architecte dans l'erreur d'un kaléidoscope: les thèmes sont solidement 4 exposés et conduits avec rigueur au profit d'une ambiance générale qui était le résultat recherché. En particulier, on a évité les contrastes colorés qui détruisent l'unité de la forme et c'est seulement dans les détails d'huisserie — c'est-à-dire l'échelle rapprochée dans la perception des façades — qu'on s'est autorisé à des jeux d'opposition entre le blanc, augmentant 11 l'importance de la baie, et des couleurs proches de la gamme des revêtements, celles-ci au contraire diminuant l'ouverture.

Bernard Lassus, chargé par Michel Colle — architecte en chef de la municipalité de Quétigny — des études d'ambiance visuelle de l'agglomération, s'est également penché sur le problème des éclairages publics en réalisant un plan d'éclairement. On y distingue l'éclairage linéaire des principales voies de l'éclairage diffus, répandu en surface, souhaitable dans d'autres zones. L'intensité de l'éclairage public est également modulée selon les secteurs. Par exemple, dans la traversée d'un parc public, l'éclairage est renforcé sur l'axe de pénétration, pour satisfaire les besoins psychologiques du passant — il ne faut pas que les jardins publics se transforment la nuit en « no man's land »! A l'inverse, un parking recevra un éclairage diffus, au niveau du sol.

La nature des travaux du Centre de recherches d'ambiance visuelle diffère de l'architecture dans la mesure où elle ne se consacre pas à la définition de l'objet construit mais bien plutôt à sa fusion dans l'environnement. Cette fusion qui se faisait naturellement à l'époque préindustrielle, où dominait l'exploitation des matériaux naturels, devient maintenant problématique: elle nécessite l'intervention de spécialistes qui s'attachent à unifier l'ambiance lumineuse et colorée (choix des teintes d'enduit ou de peinture, contrôle des reliefs de façade, etc...) 1 dans les agglomérations et à créer entre elles et la nature environnante un rapport cohérent.

Dans le domaine de l'habitat, surtout produit en 6 série, ces besoins deviennent rapidement des exigences: l'architecture est trop souvent la destruction de son environnement. Et si cette destruction peut être volontaire dans quelques cas — on comprend de nouveau aujourd'hui l'importance des points monumentaux dans un contexte urbain — elle doit être évitée partout ailleurs, sous peine de plonger l'atmosphère urbaine dans une totale incohérence: nos banlieues en sont la démonstration journalière.

A Quétigny, Champetier de Ribes et Marcelli ont dessiné une architecture simple, d'une proportion heureuse, et ils l'ont fait pour permettre le traitement par la couleur: l'aspect dépouillé des façades dépourvues de relief favorise leur mise en couleur. Aussi la démonstration de Bernard 7 Lassus est-elle particulièrement convaincante et cette voie — tant critiquée par trop d'architectes-plasticiens! — devient-elle parfaitement évidente: elle est l'une des formes de compréhension profonde de l'environnement. F.L.

1

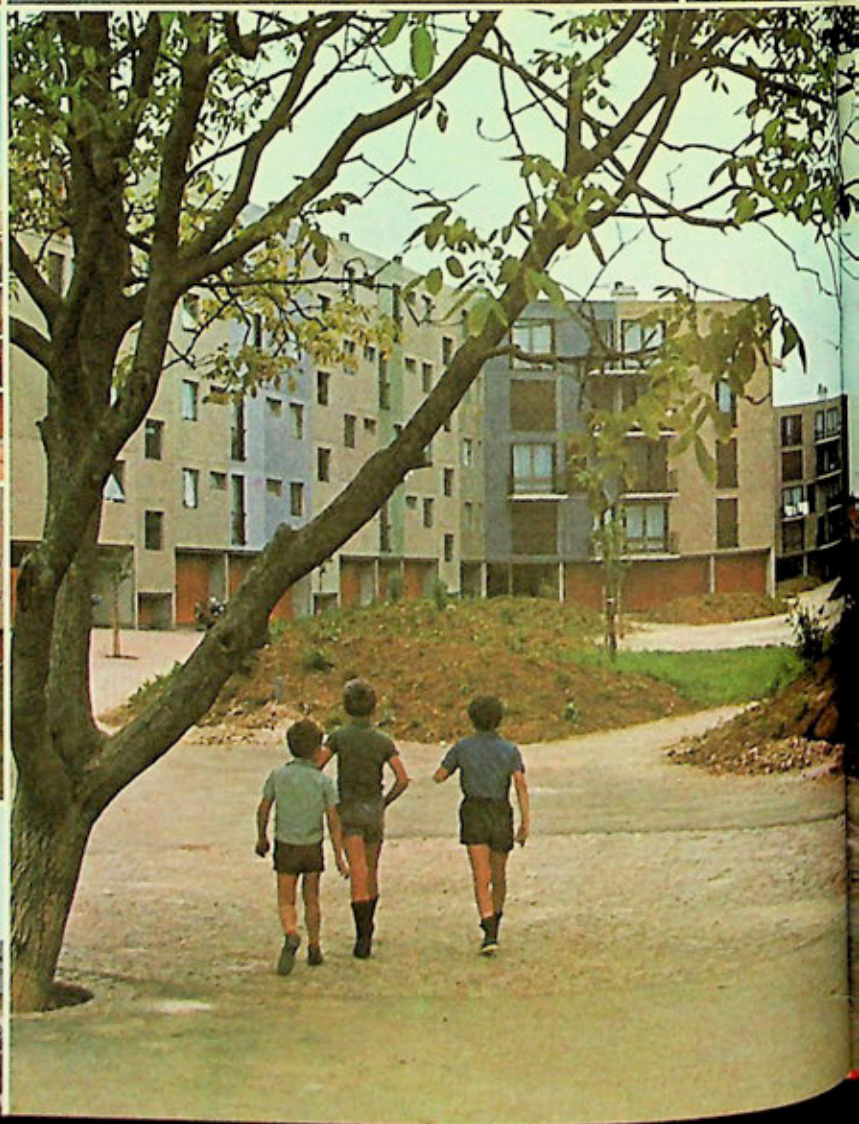
2

6

7

8

3



POUR UN PAYSAGE GLOBAL

Photo Bernard Lassus

1

Reportage photographique : Marc Lavrillier

4

UNE VILLE A LA CAMPAGNE

par François Loyer

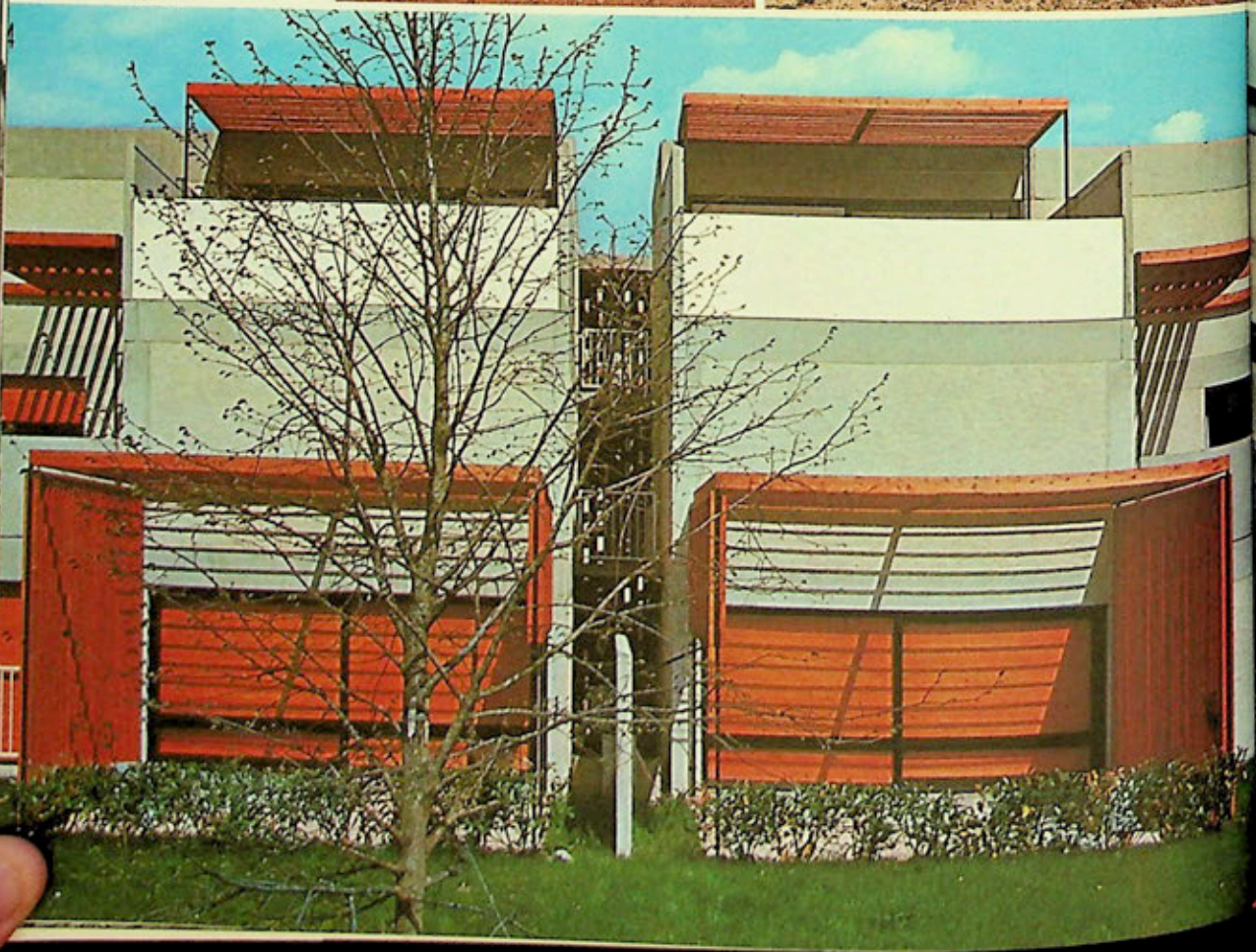
Le Val d'Yerres, au sud de Paris, est la démonstration d'un urbanisme bien conduit où le sens de l'échelle, celui du rythme, se combine avec le respect des sites naturels. On y voit aussi des formules entièrement nouvelles d'habitat de transition. Architectes-urbanistes: Philippe Douillet et Jean Maneval

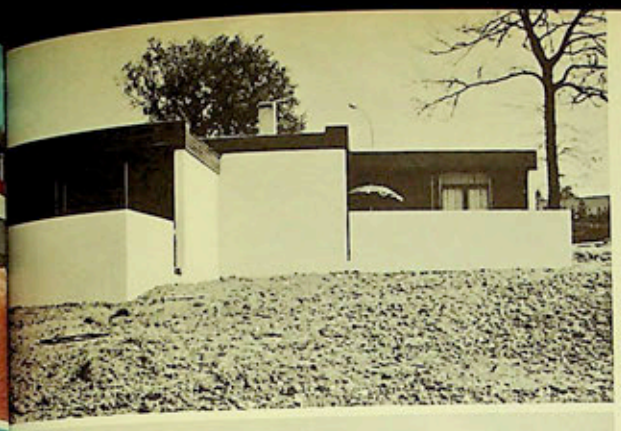
1 Proche de l'opération du Val d'Yerres et conçue en liaison avec elle, la réalisation d'Ionel Schein à Boussy-Saint-Antoine obéit aux mêmes principes de respect du site — ici un magnifique parc aux longues allées de platanes. Les immeubles — des « pavés » de quatre étages — sont entièrement ouverts sur le parc.
2 à 4 Sur les bords de l'Yerres ou dans les vergers, les groupes d'immeubles apparaissent au détour d'un vallon.
5 Les maisons individuelles en « tapis » du danois Haïki Siren sont placées sur un coteau bien exposé au bord de l'Yerres.

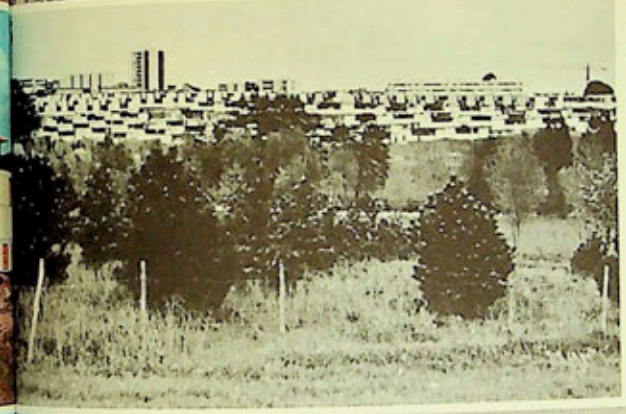
L'urbanisation du Val d'Yerres, au sud de Paris, est aujourd'hui bien avancée: entamée il y a près de dix ans, cette opération tranche avec la plupart des « grands ensembles » réalisés dans la même période. En 1959, en effet, la Société Civile Immobilière de la Caisse des Dépôts et Consignations (S.C.I.C.) entreprenait les premières prospections pour l'achat de terrains dans cette zone particulièrement bien préservée du département de l'Essonne, près de Brie-Comte-Robert. Une importante exploitation agricole, de trois cents hectares de superficie, était à vendre; elle couvrait le territoire de trois communes, Quincy-sous-Sénart, Boussy-Saint-Antoine et Epinay-sous-Sénart. La SCIC acheta ce terrain magnifique, dans un site vallonné découpé par les méandres d'une petite rivière — l'Yerres — et jouxtant la forêt de Sénart.

A cette époque, les premières études de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne — l'IAURP, émanation du District de Paris — étaient déjà engagées. Les grandes lignes d'un plan, qui visait à un développement plus cohérent de l'urbanisme sur quelques pôles d'attraction permettant la protection de la nature — notamment dans les vallées — étaient déjà connues. Le terrain acquis par la Caisse des Dépôts se situait à la limite d'une de ces zones protégées dans

1 et *4* *La Nérac est un ensemble de logements individuels en terrasses dont la conception est due à Jean Bardet, lauréat d'un concours expérimental du District. Par le jeu des déboîtements, chaque maison dispose d'une terrasse de plain-pied, avec des pergolas et des bacs de fleurs. On a rejeté à l'extérieur les escaliers à vis, enveloppés d'un mur de claustra peint en bleu marine foncé.*
2, *5* et *6* *Les maisons de Haïki Siren à La Pierrefitte sont elles aussi intégrées au paysage. Leur architecture sobre confronte les acrotères de bois verni aux murs blancs — les maisons s'ouvrant sur des cours protégées par ces écrans latéraux.*
3 et *7* *La silhouette de l'ensemble construit par Jean Bardet montre bien le schéma pyramidant de la structure, pivotant autour d'une gaine axiale. L'ossature préfabriquée en béton et les remplissages sont dissociés, soulignant l'aspect « jeu de construction » du procédé choisi. L'animation est assurée par les terrasses et par l'abondance des plantations — particulièrement soignées.*







une région de transition, dont l'urbanisation devait respecter le caractère rural. Bien que conçue en dehors du plan d'aménagement de la Région Parisienne, publié en 1965 seulement, l'opération du Val d'Yerres s'est strictement conformée aux souhaits des urbanistes et elle apparaît aujourd'hui comme un modèle: elle propose un type d'aménagement qui respecte parfaitement les qualités du site et en tire parti pour l'implantation des groupes d'édifices. L'urbanisme du Val d'Yerres, en effet, est un urbanisme de la nature: sur trois cents hectares, la moitié est entièrement préservée, elle reste en bois et en prés, conservant sa vocation agricole; cinquante hectares sont aménagés en espaces verts, le reste — un tiers de la totalité — étant dévolu aux constructions et aux circulations.

Les architectes Philippe Douillet et Jean Maneval, qui avaient la responsabilité du plan-masse, ont eu tout de suite conscience du caractère exceptionnel du site et ont souhaité en tirer parti. Comme l'explique Jean Maneval, le site était intéressant non seulement parce qu'il était agréable — une rivière, des bois, des champs, la forêt du Sénart, toute une série de vallonnements et de points de vue — mais aussi parce qu'il était chargé d'histoire et qu'il gardait encore toutes les marques de son passé rural: les fermes de Boussy et d'Epinay, une vieille église, un lavoir, des moulins d'eau, un pont médiéval et même un menhir au lieu-dit « la Pierrefitte »...

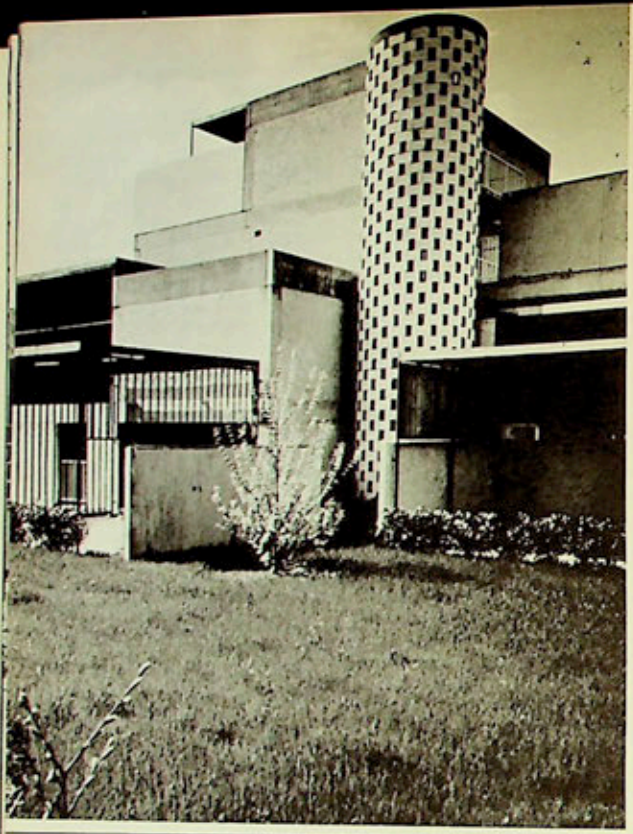
Acceptant cet héritage, les urbanistes se sont posé le problème de l'incorporation du site au genre de vie des habitants et ils ne l'ont pas posé en termes d'architecture mais en termes d'urbanisme: ce n'était pas l'imitation formelle des vieux villages, le détestable style « Ile-de-France » qui pouvait les intéresser mais plutôt la création d'une certaine harmonie entre le rythme de vie des habitants et le site de la ville nouvelle.

Le premier élément de cette harmonie était la prise de conscience d'un genre de vie où les relations de voisinage ne comptent plus — d'autres structures sociales, favorisées par la facilité des communications, en ayant pris le relais. Cette constatation peut sembler banale, elle était très importante dans la conception du plan d'urbanisme: elle a déterminé le type d'implantation, qui favorise le contact individuel avec la nature, les contacts sociaux étant organisés au niveau de la communauté urbaine dans un centre social admirablement équipé.

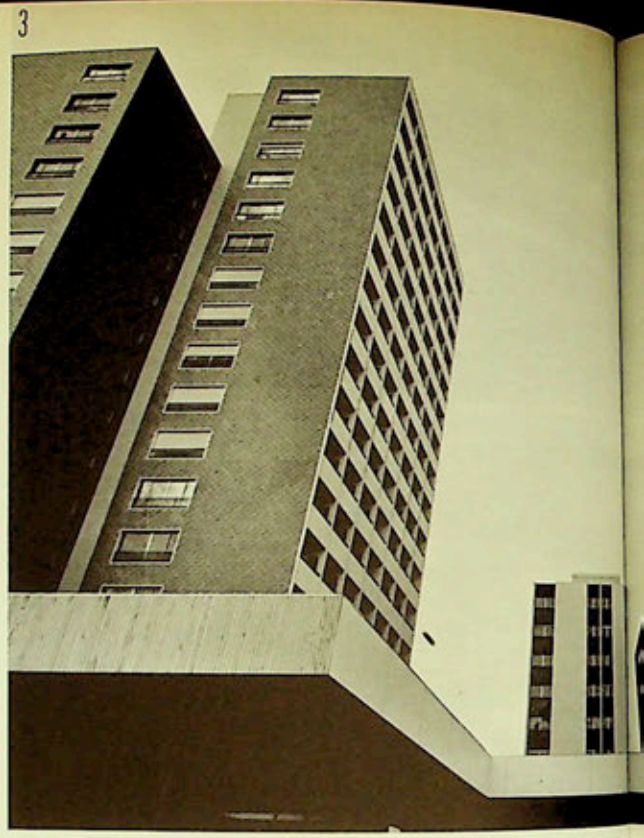
Ces principes une fois déterminés, l'aménagement du Val d'Yerres a commencé en 1962 par de considérables travaux d'infrastructure: la Caisse des Dépôts entendait livrer aux habitants, en relation avec la fonction sociale qui lui est impartie par la loi, une ville complète et non un simple grand ensemble — qu'il soit collectif ou individuel! On construisit donc immédiatement — dès 1962 — le réseau de voirie et toutes les installations techniques (égouts, électricité, chauffage, téléphone, adductions d'eau). La Caisse préfinança également la construction d'un central téléphonique, celle d'une gare de chemin de fer, celle des écoles et des collèges.

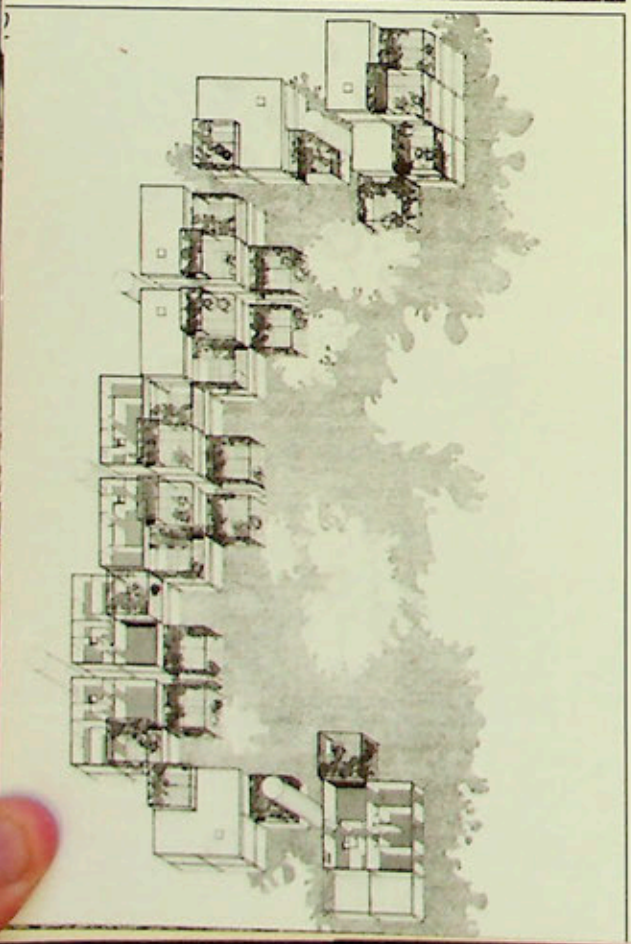
L'ancienne ferme de Boussy-St-Antoine, réaménagée par Jean Maneval, devint le Centre socio-éducatif du Val d'Yerres. Animé par deux éducateurs de l'« Association pour le logement des familles et l'animation des grands ensembles » (ALFACE), ce centre est le lieu le plus fréquenté du Val d'Yerres. Il constitue la véritable communauté, où se rencontrent les habitants, profitant aussi bien des activités éducatives du centre (cours de coupe, de cuisine; ateliers d'art — sculpture, peinture, gravure — ou d'artisanat; laboratoires de photo) que de la garderie d'enfants ou des installations sportives: tennis, piscine, terrains de sport.

En créant un centre ouvert à tous les habitants, les architectes ont pensé mieux répondre aux besoins de constitution d'une véritable communauté qu'en rapprochant artificiellement les maisons en faux village: ce n'est plus la proximité géographique qui compte en une époque où le téléphone et la télévision ont introduit des modes de communication nouveaux, détruisant la communauté de voisinage. Quand on visite le Val d'Yerres, l'église de Boussy-Saint-Antoine, la petite place triangulaire qui la précède et la grande ferme en vis-à-vis, refermée derrière son haut portail, sont un lieu charmant. Et quand on y pénètre, on est frappé par la vie de ce centre dont les terrains s'étagent, au sud, le long d'un



3





1 et *2* *La vue cavalière du plan de masse de La Nérac exprime les possibilités d'imbrication des cellules et leur développement aussi bien en hauteur qu'en longueur, en fonction de l'adaptation au site. Ce système, s'il est plus poussé qu'à La Nérac, peut accepter jusqu'à huit ou neuf niveaux, permettant une forte densité urbaine.*

3 *Le centre commercial de La Plaine à Epinay, par Philippe Douillet, réunit les magasins avec des logements en hauteur. La compénétration des activités donne à ce centre une animation tout aussi grande que celle dont bénéficiera, sur la commune de Boucy, le centre situé à proximité de la gare du « Val d'Yerres ». Les deux points sont d'ailleurs fortement reliés par la dorsale de l'ensemble.*

4 *Le schéma organique de l'opération exprime de façon synthétique les préoccupations des deux urbanistes: on y voit d'abord le cours de l'Yerres et les trois coteaux entre lesquels il s'insinue, puis le trajet du chemin de fer et la grande voie dorsale qui, venant de Melun ou de Brie-Comte-Robert, passe par le centre de Boussy-Quincy, dessert l'ensemble secondaire de Boussy, avec l'église, la ferme transformée en centre socio-éducatif et l'ancien village, enfin aboutit à Epinay-sous-Sénart, d'où elle repart vers Paris. Sur ce trajet sont figurés symboliquement la densité du tissu urbain et les principaux éléments-repères qui donnent son visage propre au Val d'Yerres.*

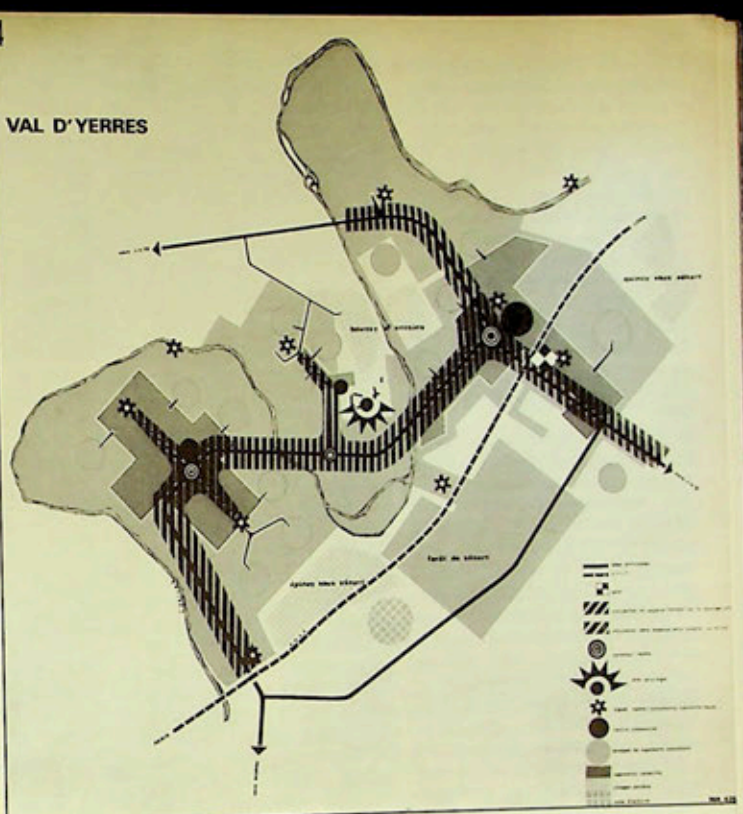
coteau dominant la vallée de l'Yerres. C'est là le véritable centre de cette ville-campagne.

Le programme du Val d'Yerres comprenait 9000 logements. Philippe Douillet et Jean Maneval les ont distribués en trois groupes principaux correspondant chacun à une boucle de l'Yerres. Le cours de l'Yerres et les villages anciens étant préservés, les ensembles nouveaux sont installés sur les plateaux et répartis en groupes individuels ou collectifs. S'inspirant des théories de Kelvin Lynch sur le paysage urbain, les architectes ont construit le schéma des circulations urbaines, à l'échelle de l'automobile, à partir d'un certain nombre de points de repère qui en sont les articulations. Un carrefour-repère sur la dorsale de l'ensemble signale l'entrée de chacun des trois groupes. Les limites de ces groupes sont déterminées par des édifices-repères d'une physionomie différenciée mais d'une importance égale dans l'appréhension du paysage urbain (voir page 21). A cette lisibilité de l'échelle globale s'oppose une répartition plus complexe, quelquefois labyrinthique, des quartiers individualisés.

Les architectes ont également cherché à mettre en valeur non pas l'architecture des bâtiments eux-mêmes — ils refusaient les « bâtiments-objets », sans liaison avec leur site — mais le rapport de leurs volumes avec les autres bâtiments (voir page 18). En définissant ces relations de volumes, qui sont proprement urbanistiques et qui expriment profondément l'atmosphère d'un quartier, les architectes ont dépassé la rigidité ennuyeuse des plans-

4

VAL D'YERRES



masse traditionnels, conçus dans l'ignorance de toute question d'espace urbain ou de relation d'échelle. Au Val d'Yerres, le plan d'urbanisme détermine trois types d'espaces: l'espace ouvert – la campagne – et l'espace fermé, dense et urbain; puis des espaces semi-ouverts – logements individuels, par exemple. Dans la traversée de la ville, la ponctuation des rythmes est extrêmement sensible et elle donne à l'agglomération son unité: les différents points forts sont représentés par une densité et une élévation plus grande contrastant avec les zones sous-densifiées ou les passages en rase campagne. Au total, deux centres urbains, réunissant commerces et logements collectifs dans une enveloppe de maisons individuelles, sont placés sur chacune des boucles extérieures du terrain; la colline centrale délimitée par un méandre de l'Yerres forme un centre secondaire où, autour du plus beau point de vue, sont groupées les activités sociales. Tout cela est parfaitement clair pour le visiteur et donne à la ville cette variété d'aspect qui en fait le charme.

Au niveau de chaque sous-ensemble, les architectes se sont efforcés de respecter les mêmes principes de lisibilité et de variété dans l'échelle urbaine. Dans l'ensemble des Buissons, Jean Maneval a, par exemple, souligné l'unité d'atmosphère en utilisant pour les revêtements de sol la même matière – la brique – que pour les pignons, en continuité. Au Vieillet, la relation est inverse: les espaces verts enveloppent les bâtiments, la circulation des piétons se faisant dans des galeries couvertes, ménagées sous les immeubles.

La réussite du plan d'urbanisme est totale. Pourtant, les architectes et la Caisse des Dépôts acceptaient dès le départ une difficulté considérable: il était convenu que la commande des 9000 logements serait répartie entre divers architectes – Philippe Douillet et Jean Maneval n'ayant qu'une part de l'ensemble, en dehors du plan d'urbanisme.

Près de douze architectes ont donc pris part à une réalisation fragmentée en plus de trente opérations distinctes, échelonnées sur dix ans. Aux travaux de Douillet (La Plaine) et Maneval (La Croix-Rochepot, les Jardins de Boussy), il faut ajouter ceux de Jean Bardet à La Nérac (voir pages 18, 19 et 20), de Gogois, Guislain et Le Van Kim au Pré aux Agneaux, du Danois Hoff au Gué-Méandres et enfin du Finlandais Haïki Siren à La Pierrefitte (voir pages 17, 18 et 19). En dehors du périmètre de l'opération, la réalisation d'Ionel Schein, conçue en étroite correspondance, mérite également d'être citée comme exemplaire dans le domaine des petits immeubles collectifs (voir page 16).

A vrai dire, et en passant de l'urbanisme à l'architecture, le Val d'Yerres a été dans le domaine de la maison individuelle un terrain d'expériences tout à fait fructueux: à côté des travaux classiques de Hoff et de Siren – ceux-ci d'ailleurs absolument remarquables – on se doit de faire une place très importante au petit ensemble de La Nérac, construit par Jean Bardet. Ce dernier, lauréat d'un concours du District en 1963, fut chargé d'un programme de 163 logements expérimentaux au Val d'Yerres. L'ensemble qu'il a réalisé est un prototype appelé à un grand avenir.

C'est en effet le produit d'une combinaison entre l'habitat individuel et le logement collectif, sous la forme de constructions pyramidantes en terrasse. L'idée est dans l'air depuis quelques années, mais Jean Bardet est le premier à l'avoir concrétisée – et il l'a fait d'une façon extrêmement convaincante. Ses édifices se présentent comme un jeu de construction, formé par l'assemblage de poutres et de poteaux préfabriqués en béton armé. Cette charpente s'organise librement et reçoit à chaque étage un plan différent, en retrait sur le précédent, ce qui libère de vastes terrasses-jardins. Les circulations verticales sont rejetées à l'extérieur dans des vis en béton armé préfabriqué.

La construction traditionnelle dans le domaine du logement social est hostile à tout décrochement, synonyme de renchérissement du coût: aussi construit-on des immeubles compartimentés auxquels l'ironie a tôt fait de donner le nom de « cages à lapins ». Même bariolées, les cages à lapins sont ennuyeuses: le problème des grands ensembles, sous cet angle pessimiste, apparaît sans espoir! La grande illusion de la maison individuelle, engagée récemment sur le modèle américain par quelques marchands de biens qui ont des amis dans la politique, ne change pas grand chose aux données du problème: les barres dans le paysage céderont la place à une nouvelle banlieue style loi Loucheur dont la seule originalité sera d'avoir été construite en série.

En regard de ces perspectives – hélas promises à la réalité – l'initiative de certains architectes apparaît courageuse: ils ont tâché de dépasser la dichotomie des programmes en faisant progresser les méthodes de la préfabrication. Les bâtiments de Bardet sont une démonstration de ce principe: édifier pour 650 francs le mètre carré habitable – c'est-à-dire, dans les prix H.L.M. – des édifices de plan complexe, offrant de vastes surfaces de terrasses à chaque niveau, c'est transformer les données du problème, puisqu'on crée un nouveau type d'habitat de transition, dans les zones suburbaines, en combinant les avantages techniques de la préfabrication, les économies propres au logement collectif et l'indépendance traditionnellement attachée aux maisons individuelles.

Au Val d'Yerres, la démonstration n'est encore qu'à moitié faite: Jean Bardet prépare actuellement une réalisation plus importante à Neuilly-sur-Marne, dans un site urbain autour d'une église classée. L'architecte, qui a rencontré là l'appui des Monuments Historiques – heureux d'un projet enfin novateur, en meilleur rapport d'échelle avec d'édifice classé – a voulu démontrer les possibilités d'application de cette trame volumétrique à un tissu urbain dense: pour lui, on ne devrait plus raisonner en immeubles – c'est-à-dire bâtiment par bâtiment – mais en tissu urbain, la trame générale étant plus ou moins densifiée par l'élévation relative des constructions. La ville apparaît alors au niveau de l'architecture elle-même comme un maillage et non comme un collage. Une telle conception est en relation directe

avec l'unité d'entreprise de la construction, rendant caducs les problèmes de parcelle – ceux-ci ne faisaient que refléter la dispersion de l'initiative individuelle.

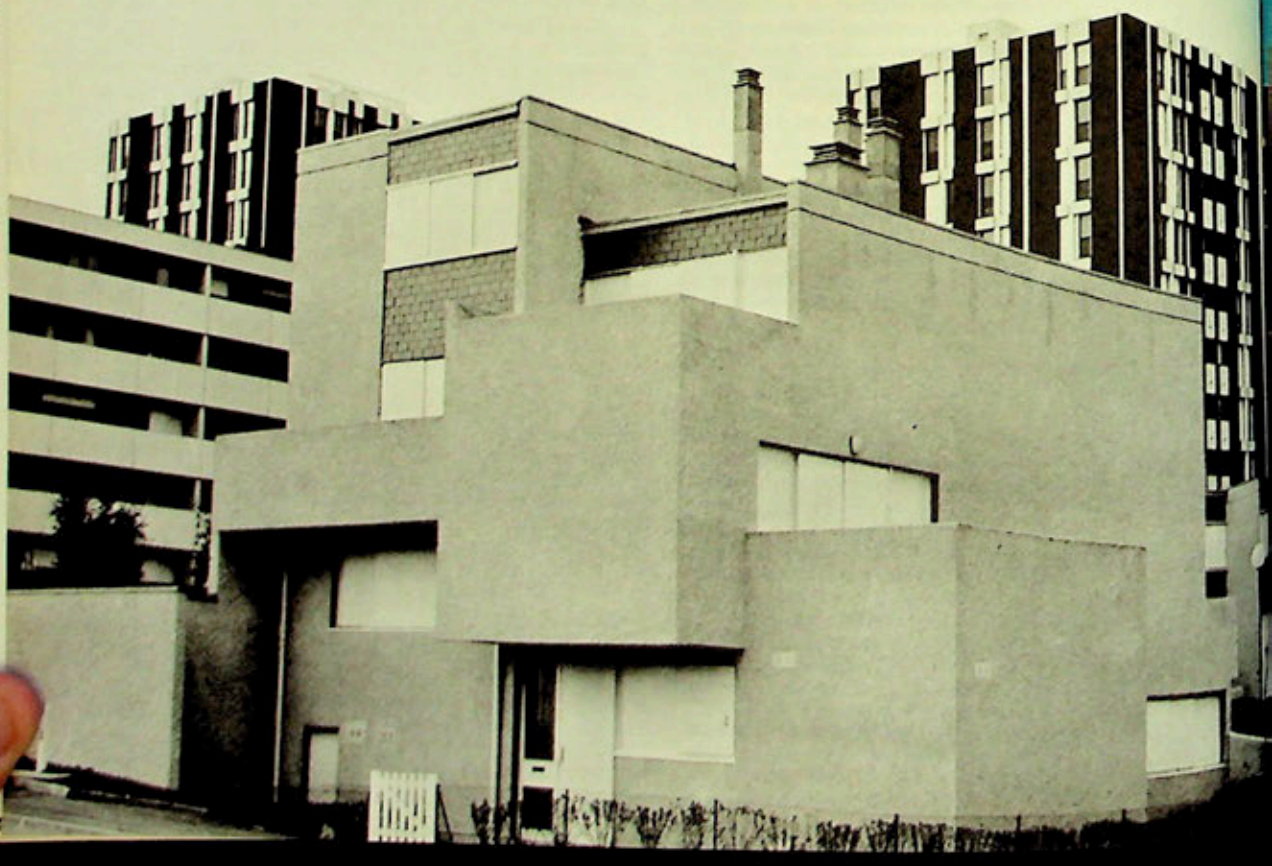
Novatrice sur le plan technique et plus encore sur le plan des principes d'une architecture du logement, la réalisation de Jean Bardet connaît une grande notoriété: dès l'instant, plusieurs architectes ont, dans le cadre même du Val d'Yerres, entrepris des réalisations reposant sur le même principe; ce sont le groupement d'architectes Robert Joly, Andrault et Parat, ainsi que Jean Maneval – qui, les uns et les autres, se sont orientés vers cette formule mixte d'habitation de transition.

En définitive, l'opération du Val d'Yerres qui est tout à la fois remarquable sur le plan des principes de l'urbanisme et sur celui des expériences architecturales mérite le plus vif intérêt. On ne peut pourtant pas dire qu'elle soit entièrement acceptée dans le domaine de l'architecture ni dans celui de l'urbanisme. Ici et là, les lendemains sont plutôt sombres. Au moment où l'on était parvenu à la maturité dans l'expérience du logement social, une politique à court terme, patronnée par le Ministère de l'Equipement, met en cause les résultats acquis. Certes, on n'en verra pas les conséquences avant longtemps: le Val d'Yerres, conçu il y a dix ans, vient seulement de prendre forme; les travaux du District ne se concrétiseront que dans les années à venir. Sans doute, l'impunité des responsables, sachant que leurs successeurs paieront seuls le prix de leurs décisions, les pousse-t-elle à une politique du profit à court terme?

Des solutions urbanistiques nouvelles sont en train de naître, les techniques de la préfabrication progressent, elles transforment l'aspect de la question. Et, pendant ce temps, le Ministère de l'Equipement prône la maison individuelle ou lance un concours visant à abaisser les prix de construction – non en résolvant certains problèmes essentiels comme la cherté des terrains, mais en essayant des économies mesquines qui se répercutent immédiatement sur le niveau de confort des logements. C'est un retour en arrière. On sait bien qu'il faudrait un ministre héroïque pour demander la municipalisation des sols, seul remède de fond à la question du prix des logements (si tant est que cette question ait jamais été bien posée!), mais on pourrait espérer d'un ministre une politique favorable et à l'invention et au renouvellement: un concours sur les nouveaux systèmes d'habitat de transition, l'encouragement à son industrialisation, des études sur ses conséquences urbanistiques seraient des mesures convenables. Il était bon de le rappeler en regard de cette réussite qu'est l'urbanisation du Val d'Yerres, bien pensée et bien conduite.

1

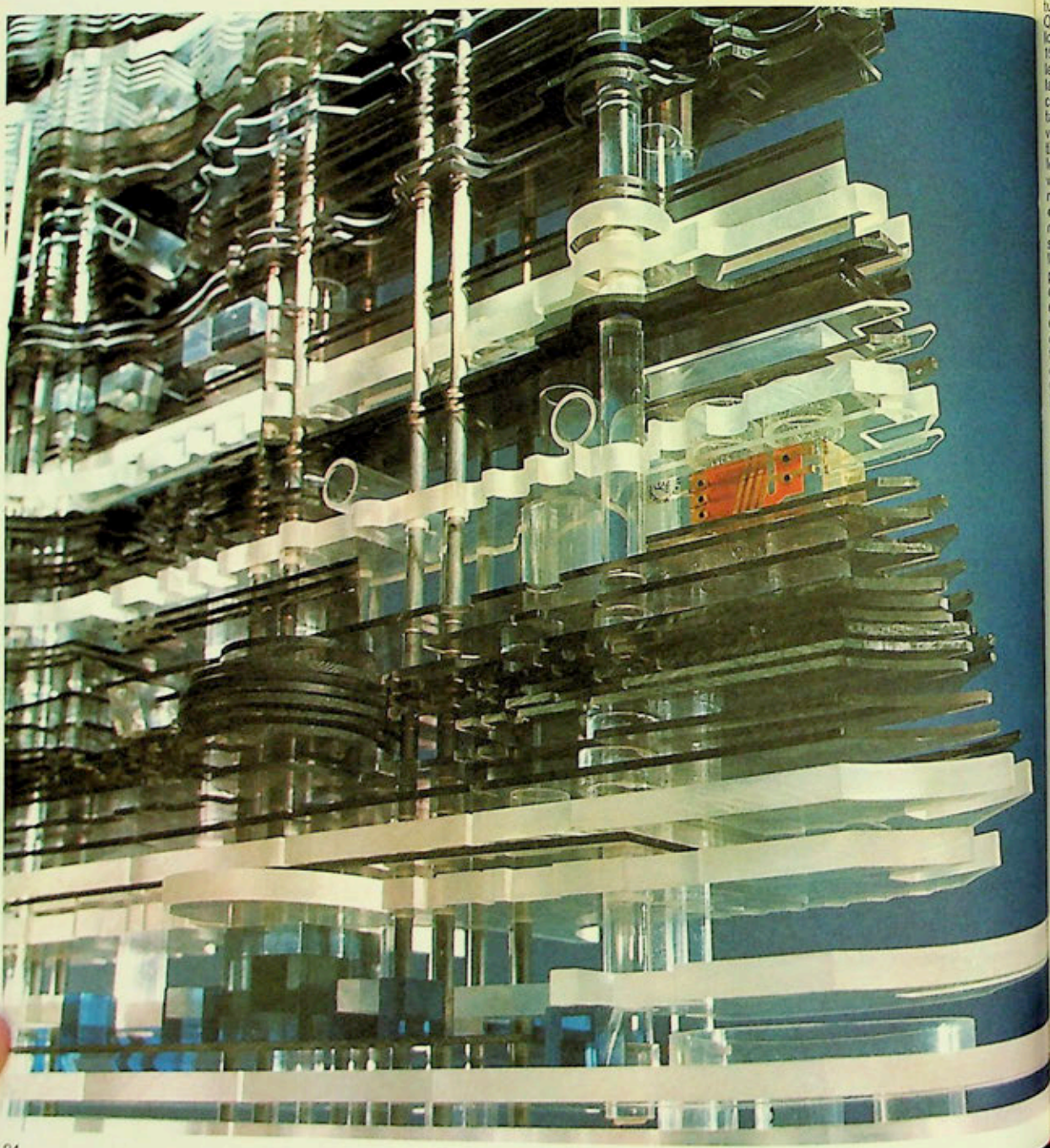
2



1 et *2* Les Petits Sanceaux, ensemble de maisons individuelles dû aux architectes Riot et Lafont, sont l'expression même du style « faux village », avec pignons et toits en petite tuile, agrémentés de murs en pierre de taille. L'aspect non pas seulement conventionnel, mais factice des bâtiments est extrêmement gênant.
3 et *5* Dans la même ligne de préoccupations que Jean Bardet, certains architectes se sont essayés à la formule de l'habitat semi-individuel en terrasses. Labourdette, en particulier, est l'auteur de ces petites pyramides du « Clos Guillaume ». Le système, ici, est encore mal maîtrisé mais l'aspect général ne manque pas de charme.
4 et *6* Le centre de La Plaine à Epinay est un des points forts de l'agglomération. Il comprend une série d'immeubles en hauteur, qui sont l'œuvre de Philippe Douillet et Jean Maneval. L'un et l'autre se sont efforcé d'être extrêmement sobres, en particulier dans les décrochements; l'utilisation de la couleur — des gris-vert et des beiges — souligne, elle aussi, cette discrétion non sans élégance.
7 Du bord de l'Yerres, on voit les Petits Sanceaux puis La Plaine: la silhouette générale, pensée par les urbanistes, exprime par le jeu des hauteurs la densité relative des groupes de logements, centrés sur quelques points forts dans des sites privilégiés.

Cannes: l'utopie en échec

Les rencontres internationales de « Construction et Humanisme » et la remise à Cannes du 1er Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture ont mis en lumière la crise que traverse la profession d'architecte



La deuxième semaine de rencontres internationales de « Construction et Humanisme », au cours de laquelle a été décerné le Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1970, s'est déroulée à Cannes en mars dernier. Initiative courageuse, ces rencontres internationales veulent faire sortir les architectes de leur isolement et créer avec l'industrie un pont d'où naîtrait un art renouvelé. Le thème du Grand Prix de 1970 et celui des Rencontres était d'ailleurs orienté vers un des problèmes les plus cruciaux de l'architecture actuelle: celui de la ville. Quatorze projets, sélectionnés lors des premières rencontres, en 1969, étaient exposés, consacrés les uns et les autres au thème de la ville de demain. Parallèlement conférences et débats s'orientaient sur plusieurs points: l'université dans la ville, l'urbanisation des grandes villes existantes, les villes nouvelles, l'habitat individuel, les transports et communications.

« Pendant que les urbanistes rêvent, les promoteurs bâtissent »: ce slogan affiché sur les murs de la salle des débats par des étudiants contestataires donne une idée du ton de ces entretiens, souvent extrêmement conflictuels — et, sinon positifs, du moins révélateurs d'un profond malaise dans la profession d'architecte. Les rencontres de Cannes viennent à point mettre l'accent sur cette situation, dont il paraît bien qu'elle dépasse largement le cadre national: le nombre des étrangers, étudiants participant aux débats ou concurrents du Grand Prix (quatre d'entre eux, seulement, étaient français), est significatif.

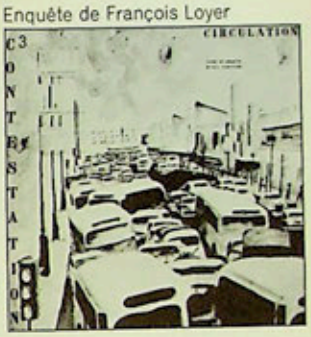
Les projets des quatorze équipes primées — et même celui auquel a été décerné le « Nombre d'Or » — ne sont pas moins caractéristiques: presque tous sont utopiques, ils donnent une image dessinée de l'architecture et non une image concrète. Brillants dans leur expression, dans leur mise en page, les concurrents paraissent s'être trouvés presque toujours dépassés par l'ampleur du problème auquel ils avaient choisi de s'affronter. Et les réponses qu'ils ont apportées, dans le langage qui leur est familier — celui du dessin d'architecture — paraissent en porte à faux avec le réel.

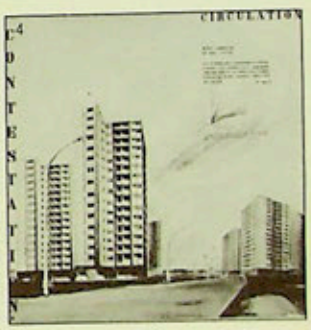
Certains ont commencé par une analyse des faits urbains — analyse cruelle, pleine d'un humour amer. Les architectes sont dévorés par leurs propres enfants, l'incohérence de la réalité urbaine leur apparaît et elle est l'objet de leurs sarcasmes. La série des dessins que présente Pascal Hausermann n'est qu'un compte rendu de la ville contemporaine, accompagné de citations choisies. Cette contestation de la ville est peut-être facile, elle est néanmoins effrayante: qui des architectes se sent capable d'échapper aux données de sa profession? — c'est bien là le problème de ces jeunes architectes en rupture de ban et pour lesquels le grand prix de Cannes a servi de catalyseur.

La question des banlieues est à l'origine de toutes les analyses présentées au congrès; la ville automobile, qui est celle de notre époque, est une ville de banlieues en décomposition — dont la réunion aux vieux centres asphyxiés fait l'objet d'efforts aussi coûteux qu'inefficaces. Il y a quelque dix ans, la rénovation des centres urbains restait l'espoir des urbanistes; aujourd'hui, on s'aperçoit qu'il y aurait mieux à faire d'aménager les banlieues.

L'éclatement de la ville en « agglomération » pose le problème fondamental des transports urbains, qui est à la source de toutes les propositions présentées à Cannes: les études les moins réalistes s'accordent sur le renouvellement du transport urbain. C'est une condamnation symbolique de l'automobile. Sous cet angle, d'ailleurs, le congrès de Cannes s'est trouvé extrêmement positif: aux interrogations inquiètes des concurrents du Grand Prix, désireux de renouveler la communication urbaine, les ingénieurs en transports ont pu apporter des réponses précises et immédiatement applicables. Le fiacre, l'omnibus à chevaux et le tramway électrique ont sauvé la ville du XIX• siècle de la décomposition.

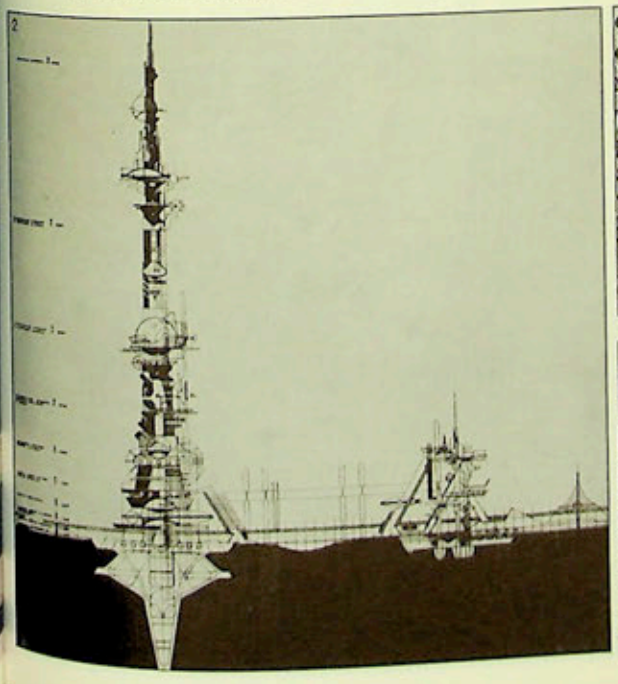
Enquête de François Loyer

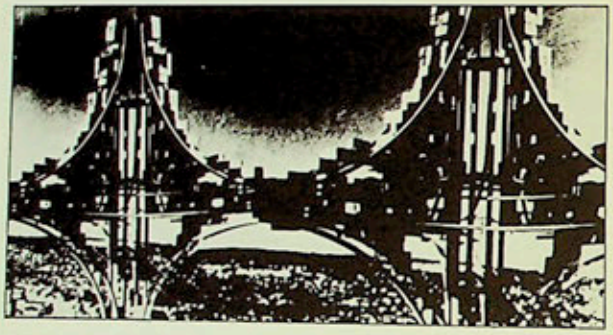


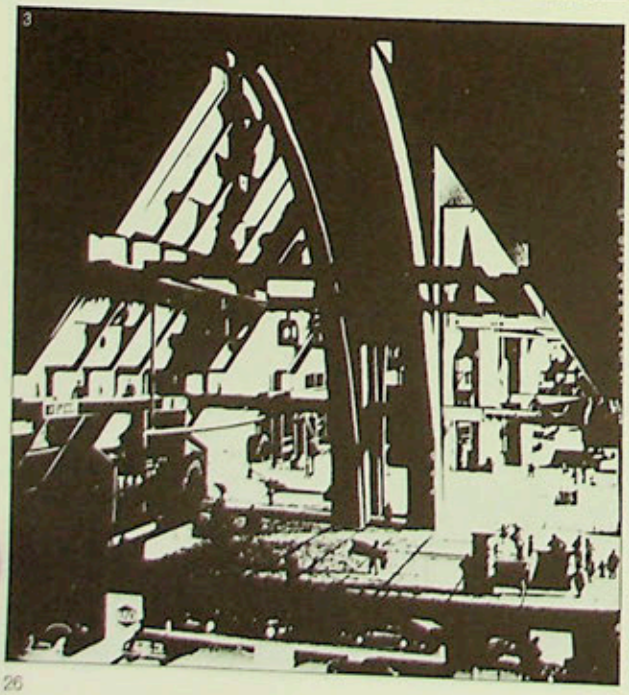


1 et 2 La « recherche pour une ville structure » des architectes napolitains Aldo Loris Rossi et Donatella Mazzoleni a reçu le « Nombre d'Or » du 1er Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture. On voit ici la maquette, latéralement, et une silhouette de profil.

3 à 8 Pascal et Claude Hausermann ont présenté, en préalable à leurs propositions, une série de dessins qui se veut « une contestation générale des principes d'urbanisme actuels »: à partir d'exemples concrets, ils définissent avec ironie les notions de circulation, d'habitation et d'organisation. Le bilan est plutôt consternant!







Les nouveaux moyens de transport urbain de notre époque pourraient avoir le même effet salvateur.

Mais les projets de Cannes, exprimés d'une façon purement utopique, ignoraient encore ces solutions concrètes. L'imagination des participants s'est orientée vers plusieurs solutions similaires.

L'un de ces points est tout d'abord la structure: les uns et les autres s'accordent pour exploiter des systèmes modulaires, tridimensionnels, se prêtant aussi bien à l'extension en nappes qu'à la verticalisation. L'utilisation de cette structure se fait avec un minimum de points d'appui au sol, pour protéger celui-ci de l'extension dévorante des agglomérations. Le remplissage est obtenu à partir d'éléments industrialisés, souvent métalliques: aux structures lourdes de la préfabrication tridimensionnelle en béton armé, on préfère généralement les treillis en acier formant autant de planchers entre lesquels s'intercalent librement cloisons et parois.

Un second point essentiel de l'ensemble de ces projets est la priorité donnée à l'ossature de transports. Dans plusieurs cas, celle-ci fait corps avec la structure et sert d'armature aux remplissages. La solution la plus simple est la verticalité totale — des gaines d'ascenseurs formant autant de piliers auxquels s'accrochent les planchers. Dans d'autres cas, on choisira une structure en arc recevant un revêtement formant nappe. Il est généralement convenu que les ossatures de transports comportent non seulement les moyens de communication — métro — mais tous les transports de fluides, d'énergie et les gaines d'évacuation des déchets: c'est la transposition en superstructure du réseau enterré des villes actuelles.

Le troisième point commun à tous ces projets est le mélange des activités — en opposition avec la théorie, aujourd'hui dépassée, du zonage: les structures tridimensionnelles, offrant un minimum de points de support, se prêtent à une exploitation très diverse. Aussi, dans la même ossature, va-t-on trouver les logements, les bureaux, les usines, les magasins, les écoles, les théâtres...

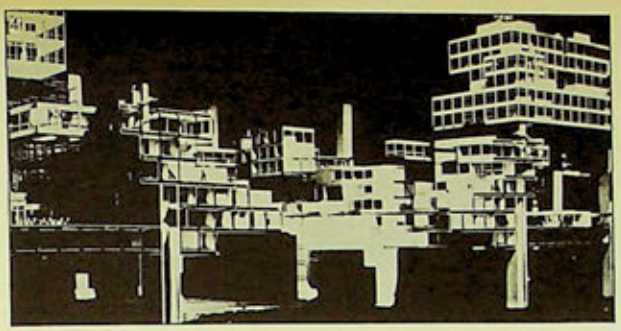
Enfin, sur un plan formel, malgré la diversité d'apparence des projets, on trouve presque constamment l'adoption d'un système pyramidant qui réserve un noyau aveugle où se concentrent des « utilités » telles que les parkings, des entreprises exigeant de vastes surfaces (usines, magasins, cinémas) et les gaines de communication horizontale. Le revêtement de la pyramide reçoit des logements en terrasse. Dans un cas seulement, un parti entièrement vertical a été adopté — c'est celui qui a reçu le « Nombre d'Or » — avec dissociation complète des circulations qui se fo... verticalement par ascenseu... horizontalement par tapis rou... et diagonalement par escali... roulants (la très forte dens... adoptée en l'occurrence perm... un système de transports à p... petite échelle). Dans un au... cas, on a cherché à résou... simultanément le problème ... transport vertical et du transp... horizontal à plus longue distanc... par l'adoption du tracé en arc.

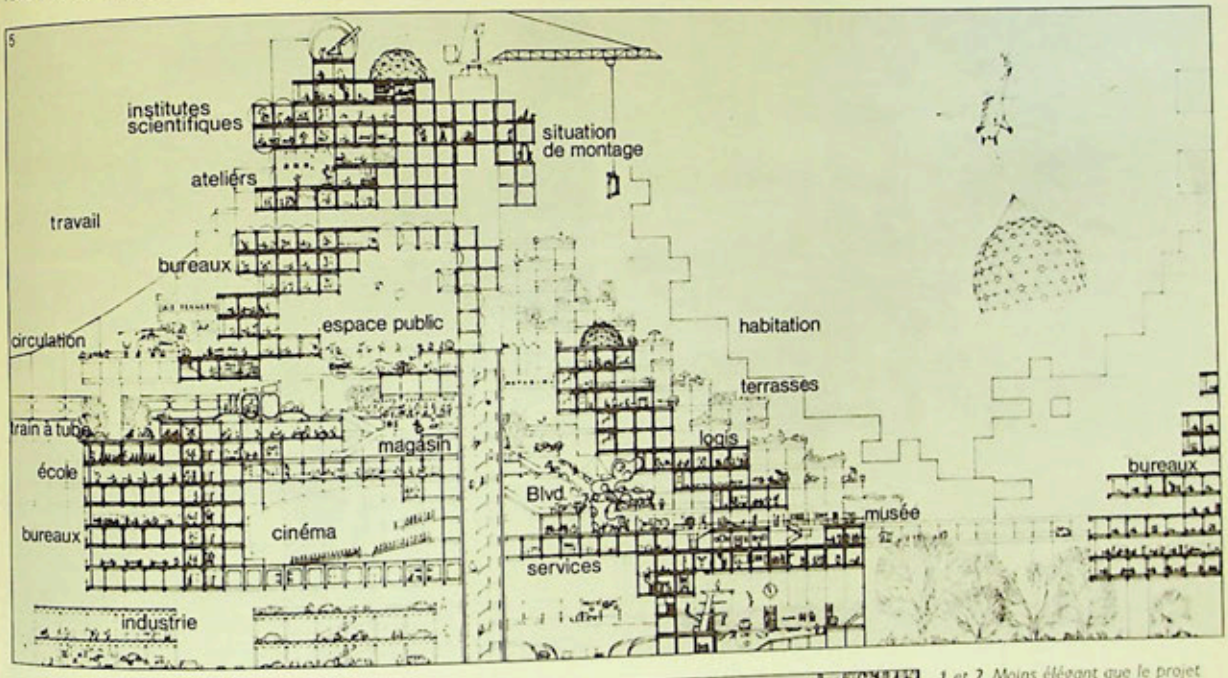
Néanmoins, les projets d... Cannes apparaissent les uns e... les autres fort peu satisfaisan... leurs auteurs se sont la... entraîner loin du réel en g... puyant leurs propositions sur u... conception très schématique d... la ville en tant que telle, hors d... toute notion d'échelle. La dime... sion colossale de certains pr... jets est tout à fait effrayante, e... n'appuie pas la démonstrati... elle la rend artificielle.

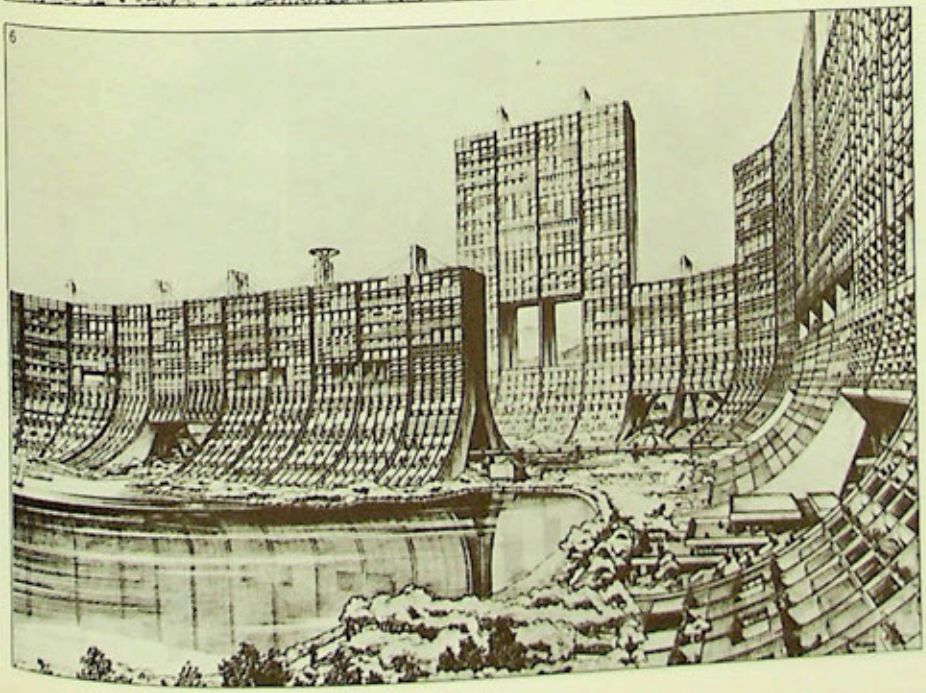
Le Grand Prix 1970 se voulait u... « bilan mondial de la recherch... urbanistique ». Il semble qu'u... seule des quatorze propositio... corresponde à cette intentio... c'est l'étude du Yougoslave Ed... vard Ravnikar. Il n'a présen... aucun dessin, mais des formul... mathématiques, un programm... applicable à la réalisation d'u... ville nouvelle. Les mécanis... multiples du monde urbain o... été transposés en code mathé... matique et exploités sur ordi... teur. Sans doute, ni le ju... ni les participants au Congrè... n'étaient-ils aptes pour la plupa... à comprendre le vocabulaire em... ployé et, par conséquent, à ju... de l'efficacité de la démarch... Pourtant, il semble bien que c... soit là une méthode fructueuse... ne préjugeant rien de l'expres... sion formelle et capable d'appor... ter dans la définition d'un or... ganisme urbain des donnée... solides. Reste à savoir à quel... moment on quitte le domaine de... la planification ou de la prévision... pour entrer dans des notion... purement formelles de volume o... d'espace — et si la méthod... mathématique est dès main... nant en mesure d'être appliquée... à ces notions complexes?

Un second projet mérite d'êt... mentionné, c'est celui de l'Alle... mand Richard Dietrich. Fruit d... quatre ans de travail sur le thèm... de la « metastadt », ce projet... se présente comme un système... de construction industrielle, u... mécano géant en charpente... d'acier avec remplissage légè... Il est basé sur le principe d'u... treillis orthogonal, compos... d'éléments, avec des nœud... rigides en pliage sur lequel repo... sent des unités cubiques de 3,60 x 3,60 x hauteur d'un étage (3,60 x 3,60 x 3,30 m.). L'idée est la même qu... celle du « système abstracta » d... Poul Cadovius (Ponteur), ma... transposée, de l'échelle de la cloison, à celle d'une cellul... d'habitation. L'étude de Richar... Dietrich débouchera bientôt sur... un prototype réalisé en colla... boration avec des industriels munichois.

Un système de construction, d'une part, une méthode mathématique dans l'approche des problèmes urbains, d'autre part, c'est le double acquis positif des journées de Cannes. Hélas, les autres projets, s'ils reposent sur les mêmes principes (qui sont un peu des poncifs en matière de recherche architecturale ou urbanistique à notre époque), frappent surtout par leur caractère formel. Le projet primé, qui est celui des Napolitains Aldo Loris Rossi et Donatella Mazzoleni, se réduit à l'expression d'une idée



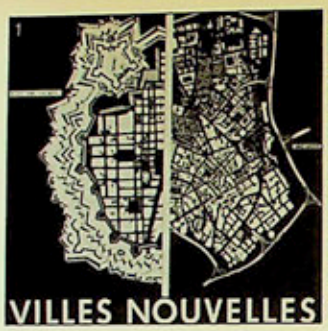




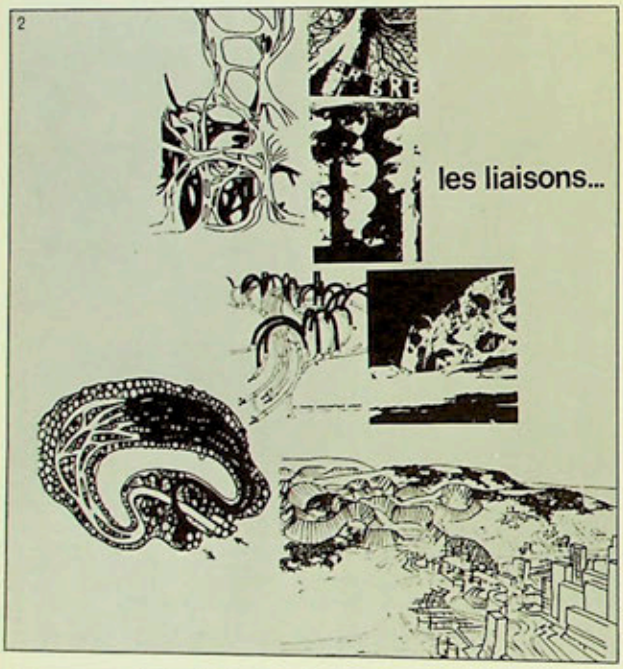
1 et 2 Moins élégant que le projet primé mais non moins utopique, celui de Wilfrid Beck-Erlang et Hans Lünz, deux architectes allemands, repose sur un principe similaire: il s'agit de réaliser au-dessus du sol naturel (à 90 mètres de haut) des villes de plus de 200 mètres de hauteur. Ici, la forme choisie est non plus linéaire mais pyramidante.

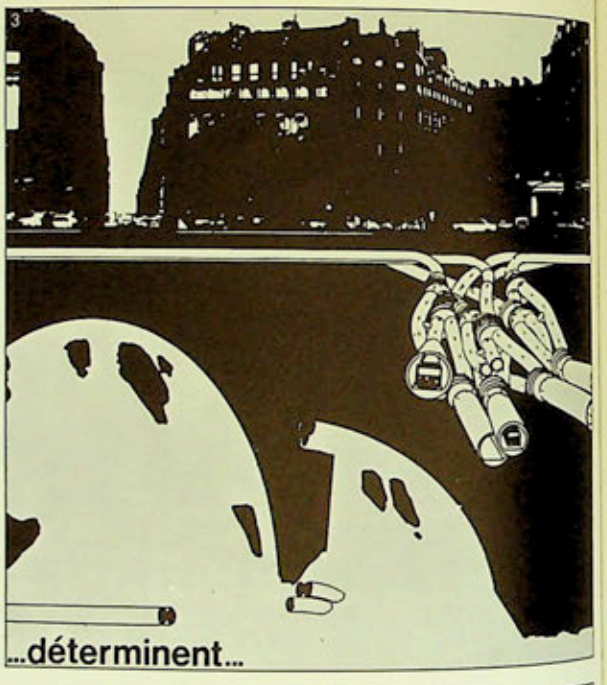
3 et 6 Le projet de Gernot Kramer et Wolfgang Weber est une combinaison de la forme linéaire avec un profil triangulé, réservant des galeries marchandes et des axes de transport sous l'enveloppe des immeubles. La construction est en même temps portée par des arcs et suspendue à des pylônes.

4 et 5 Le projet du Munichois Richard Dietrich pour une « metastadt » est beaucoup plus réaliste: la forme est également pyramidante, mais c'est l'assemblage industriel des cellules qui compte.



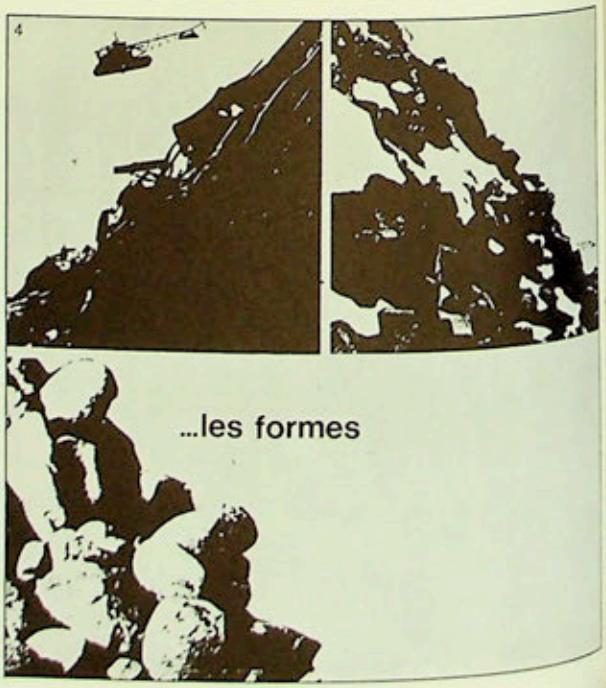
théorique — la ville verticale — par le biais d'un objet décoratif, auquel le nom de maquette ne paraît même pas convenir — tout le charme du projet n'est-il pas en effet dans la transparence du « persplex » teinté dont les auteurs se sont servi? D'autres projets, comme celui du Français Bernard Trey, ancien élève de Faugeron, paraissent encore plus formalistes: ces beaux dessins à l'encre de chine, avec leur rendu élégant, pourraient être présentés au prix de Rome: Bien que celui-ci ait quelque peu vieilli — on ne fait plus aujourd'hui de projets pour une « basilique commémorative » ou un « monument public »... — la mentalité de l'école des Beaux-Arts et son académisme restent encore très vivants dans l'esprit de nombre d'architectes, plus aptes au beau dessin qu'à l'architecture proprement dite. Ce n'est pas la faute dans la « bande dessinée » ou dans la science-fiction qui retirent à l'image son caractère artificiel — bien au contraire. Les dessins de l'équipe française « Miasto », qui sont des





1 En comparant le plan de Turin au XVIII^e siècle et celui d'une ville nouvelle anglaise, le groupe « Miasto », réunissant des architectes français, a voulu prouver qu'aucun progrès n'avait été fait dans un urbanisme qui reste toujours inscrit sur deux dimensions.

2 à 4 « Les liaisons déterminent les formes »: cette formule et les dessins qui l'accompagnent représentent le support théorique du projet; on y voit des tissus vivants et des projets de ville à partir de la même image, puis une coupe sur l'un des échangeurs du métro de Paris, enfin une série de formes minérales et d'éboulis.



5 et 6 Les architectes ont imaginé une ville fantastique, localisée à Bagnolet: des arcs gigantesques, recevant toutes les gaines de circulation, servent de support à des nappes de logement.

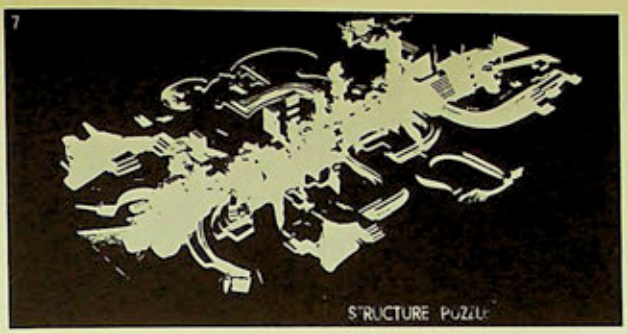
merveilles de mise en page, ou ceux de Michel Léger, qui s'essaie à la narration romancée, restent des images, des images à la mode... pas des architectures.

Rien n'est plus révélateur que l'utopie. Elle est l'expression d'une faillite. Les projets utopiques de Ducerceau étaient contemporains des Guerres de Religion, ceux de Boullée ou de Ledoux (significativement présentés actuellement aux Halles en même temps que les projets du Grand Prix) reflétaient la crise de la conscience européenne à l'heure de la mutation industrielle et politique. L'abondance des utopistes contemporains, dont certains, comme Yona Friedman, sont parvenus à la célébrité, exprime le dépassement de la fonction d'architecte par les techniques actuelles.

Le statut de l'architecte dans notre société est totalement inadapté, les responsabilités techniques, commerciales ou financières de sa profession l'écrasent, l'obligeant à créer des empires semblables à ceux de l'industrie ou du commerce et lui font donc perdre la mainmise directe sur son travail. Alors que le statut de l'artiste est plus généralement atteint, depuis un siècle, par la disparition de l'artisan et par la spéculation sur l'œuvre d'art — des thèmes dont Renoir était déjà conscient lorsqu'il écrivait la préface à la réédition du traité de Cennino Cennini — le statut de l'architecte, plus étroitement imbriqué dans les processus de la fabrication, suit un chemin parallèle au développement des entreprises industrielles.

La crise de l'acte de bâtir est grave: en mai 1968, l'occupation du siège du Conseil de l'Ordre l'a clairement démontré. A Cannes, l'Association pour la Démocratisation de l'Urbanisme et de l'Architecture (A.D.U.A.) qui, en opposition ouverte avec le Conseil de l'Ordre, mène un combat obstiné pour la réforme de la profession, était justement représentée: dans un bilan de la recherche urbanistique, elle se devait de faire peser le poids de la dégradation d'une profession où l'acte de création est étouffé par la dictature des commandes et par leur concentration entre les mains de quelques mandarins qui sont les empereurs de ce « capitalisme architectural ». En face de tant de projets dont on ne savait s'ils seraient des « chefs-d'œuvre » de corporation ou des prix de Rome, il était bon de poser le problème du statut de l'architecte dans un monde industriel.

Le douloureux constat d'impuissance qui transparaît dans la plupart des projets primés à Cannes — où, à la critique du désordre urbain contemporain, succède une réponse irréaliste — contraste avec la nature des exposés présentés dans le cadre des rencontres proprement dites.

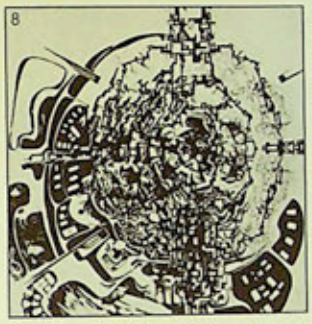


La plus importante de ces communications était celle concernant les transports; ici, Maurice Barthalon, le « père » de l'Urba, présentait des exposés de Jean Bertin sur l'aérotrain, de J. Rechou sur les applications de l'Urba ainsi que les travaux de M. Bouladon sur le transport hectométrique et ceux du professeur Seifert, inventeur du système « bi-modal ». On retiendra surtout les deux communications relatives à l'aérotrain et à l'urbatrain. Les deux moyens de transport sont de la même famille, sur voie propre et à coussin d'air; mais l'un, pour les moyennes distances, utilise la propulsion par réacteurs et repose sur une voie large, d'infrastructure relativement coûteuse, tandis que l'autre, qui est un moyen de transport urbain, est un véhicule suspendu à traction électrique selon le système remarquable du moteur « linéaire ».

Les ingénieurs français se sont penchés sur ce domaine du transport en commun, où leur réputation est solidement établie, et, partant d'une analyse rigoureuse des besoins, ils ont recherché les formules techniques en rapport avec la définition de leurs objectifs: problème de nuisance (implantation, bruit), problème de rupture de charge (distance de l'usager par rapport à la station), coût d'infrastructure. Partant de la concurrence avec l'automobile — le seul moyen de transport sans rupture de charge, c'est-à-dire théoriquement capable d'assurer un porte-à-porte, ils ont défini un niveau de commodité et de confort propre à attirer une clientèle.

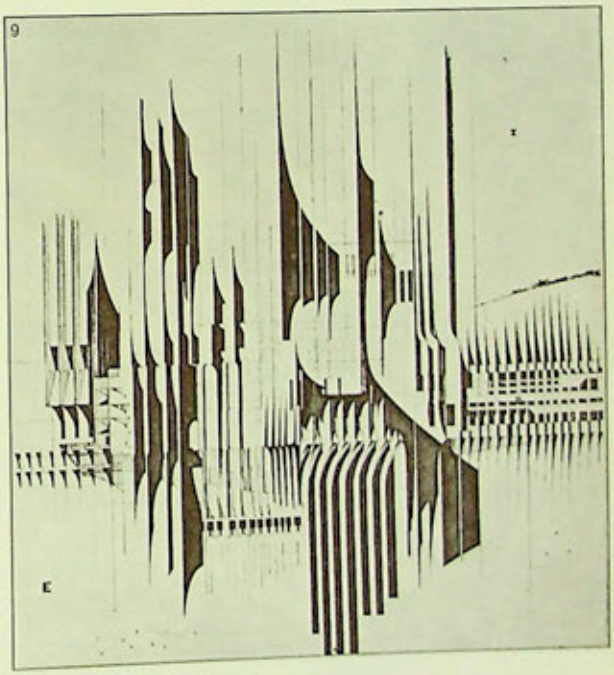
Certes, la position est moins ambitieuse que celle des architectes qui veulent renouveler le monde, mais elle est aussi plus propre à y parvenir: peut-être l'urba-train transformera-t-il la perception de l'échelle des agglomérations et, en résolvant des problèmes dramatiques de circulation, concourra-t-il à un développement plus harmonieux de la ville.

Quand on sait que le kilomètre de métro (en tunnel souterrain) ne coûte guère plus cher que le kilomètre d'autoroute, on peut penser que des moyens de transport périphériques du type de l'urba, dont l'infrastructure est plus économique, sont appelés à un grand avenir.



7 et 8 Dans un cadre concret — l'Oise — Michel Léger s'est efforcé de prévoir le développement urbain des « tissus interstitiels » en présentant différentes images-choc: « structure puzzle » pour 250 000 habitants, à un grand carrefour interurbain en 1985, et la même structure évoluée en « colline », avec 500 000 habitants en l'an 2000. L'idée échappe au réel par le biais raffiné de la science-fiction, qui en est l'aboutissement décevant: le refus de la condition d'architecte est clair, comme dans les dessins d'Hausermann.

9 L'« habitat pariétal » de Bernard Trey est l'exemple-type d'une projection dans l'utopie où se révèle le formalisme de l'Ecole des Beaux-Arts: rien n'existe ici en dehors du dessin et d'un discours à intentions poétiques...



Les villes-collines, les villes-cratères, les villes-tapis, les villes-terrasses, qui sont des vues de l'esprit, apparaissent un peu ridicules en face de telles propositions. Et l'on se prend à penser que ce ne sont ni les dessins de Léonard qui ont permis de construire des sous-marins, ni les livres de Jules Verne qui ont fait marcher l'homme sur la lune: le rêve de l'homme ne remplacera jamais son travail. Plût au Ciel que les architectes présents au congrès de Cannes l'aient compris!

COUPOLES DANS LA FORÊT

par Catherine Frotier

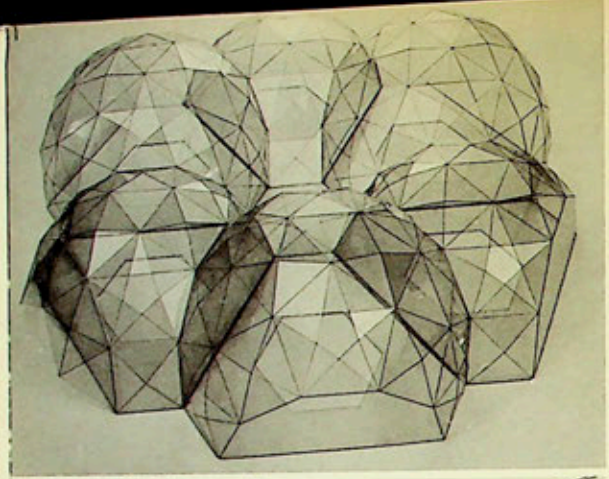
En découvrant, dans une clairière, les coupoles blanches de la maison construite par l'équipe de Jean Daladier, Henri Delekta et Joseph Nicolas, on peut penser à un immense parachute tombé du ciel ou à une étrange végétation de cryptogames géants surgie entre les arbres. En fait, ces interprétations opposées sont révélatrices: elles répondent à une intention précise des architectes pour lesquels construire une maison, ce n'est pas « créer un objet fini et existant par lui-même mais suggérer des espaces et ordonner leurs rapports ».

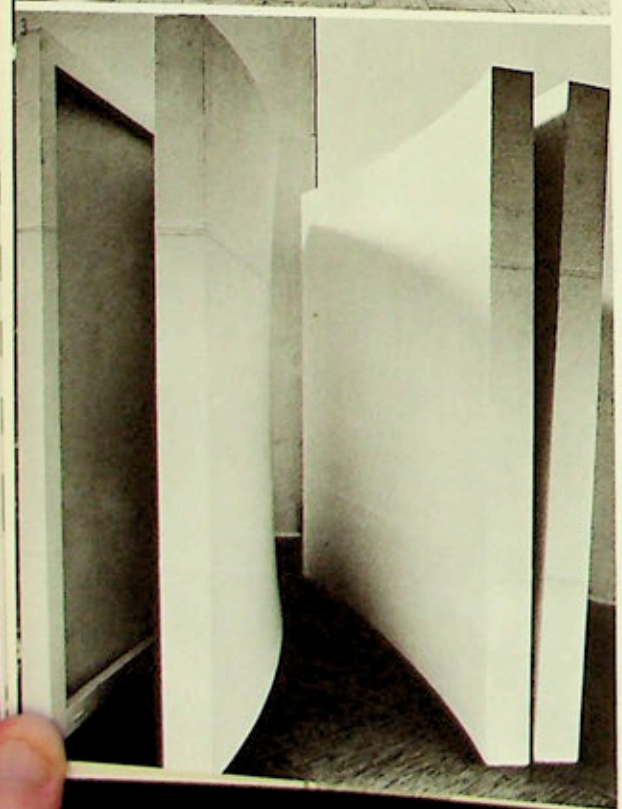
Cette conception d'un espace flexible et ouvert s'exprime notamment dans l'imbrication des dômes, perçus immédiatement comme des éléments indéfiniment multipliables. Elle a guidé les architectes dans la mise au point d'un système très souple de construction: les arêtes et les nœuds de béton sont coulés et assemblés sur place puis reçoivent les panneaux de remplissage pour lesquels peuvent être utilisés une grande variété de matériaux: bois, métal, plastique, etc... La disposition des ouvertures peut être déterminée en cours de construction, selon l'orientation, les accès, le paysage qu'elles permettront de découvrir. Cette mobilité intérieure et extérieure est, pour les architectes, un point essentiel: elle donne son caractère et son originalité à leur réalisation.

Expérimentale, cette maison est également un prototype, dont chaque élément a été élaboré en vue d'une production indus-

1 Une des façades de la maison construite par Jean Daladier et ses collaborateurs, H. Delekta et J. Nicolas. Les coupoles, constituées par des panneaux triangulaires appliqués sur une structure de béton, s'inscrivent dans une clairière sur l'écran des acacias en fleurs. A droite, un « signal » en aluminium de Degottex répond à la verticalité des arbres. Le ton du métal patiné varie constamment selon la lumière, tandis que les disques découpés dans la partie haute prennent la couleur changeante du ciel.

2 L'accès principal de la maison, orienté à l'est. Elle ouvre, à l'autre extrémité sur une échappée dans la forêt, percée au bulldozer. L'aménagement du site — clairière, percée, vue sur l'horizon — et celui de la maison répondent à une même conception de l'espace.





trielle, permettant d'atteindre un prix de revient compétitif.

Jean Daladier souhaitait dès le départ travailler avec des peintres et des sculpteurs, tout en évitant aussi bien les constructions-sculptures que les décors « rapportés » plus ou moins arbitrairement à l'intérieur d'une architecture.

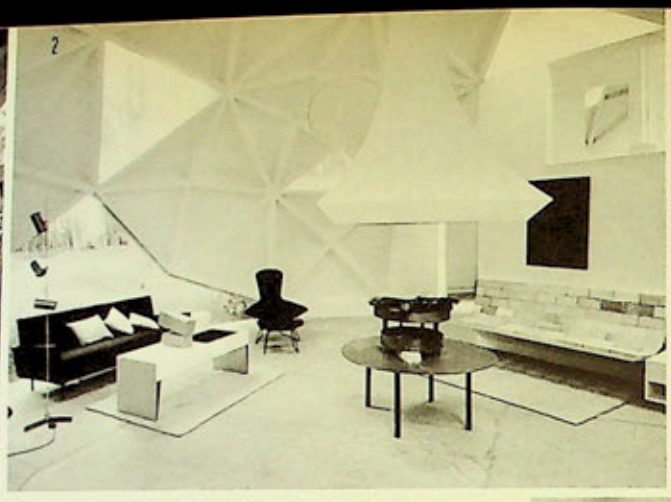
C'est ainsi que Jean Degottex a rejoint l'équipe. Une conception parallèle de l'espace suggéré au spectateur, à « l'usager », puis assumé par lui, suscite aujourd'hui entre le peintre et les architectes une collaboration fructueuse. Le fruit de leurs expériences et de leurs recherches vient d'être présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. On y voyait notamment, près de la maquette de la première maison réalisée sur ce principe, différentes propositions de coupoles assemblées, montrant la variété des solutions possibles, tant pour la maison individuelle que pour l'habitat collectif. Parallèlement, Degottex exposait des modulations blanches créées à partir d'un signe, d'une forme, d'un graphisme, offertes « comme des miroirs » au visiteur qui en crée lui-même le sujet. Pour la maison de Jean Daladier, il a réparti sous la coupole trois éléments circulaires, marqués d'un simple accent, que suffisent à animer les variations de la lumière. Il a d'autre part dressé devant l'une des façades un haut signal d'aluminium qui marque, comme un totem, « les rapports de l'espace fini et de l'espace infini ».

A côté de ces travaux sur des structures nouvelles, Jean Daladier consacre, avec ses collaborateurs, une grande partie de son activité à la remise en état des très anciennes maisons de son quartier, entre le quai de la Tournelle et la place Maubert.

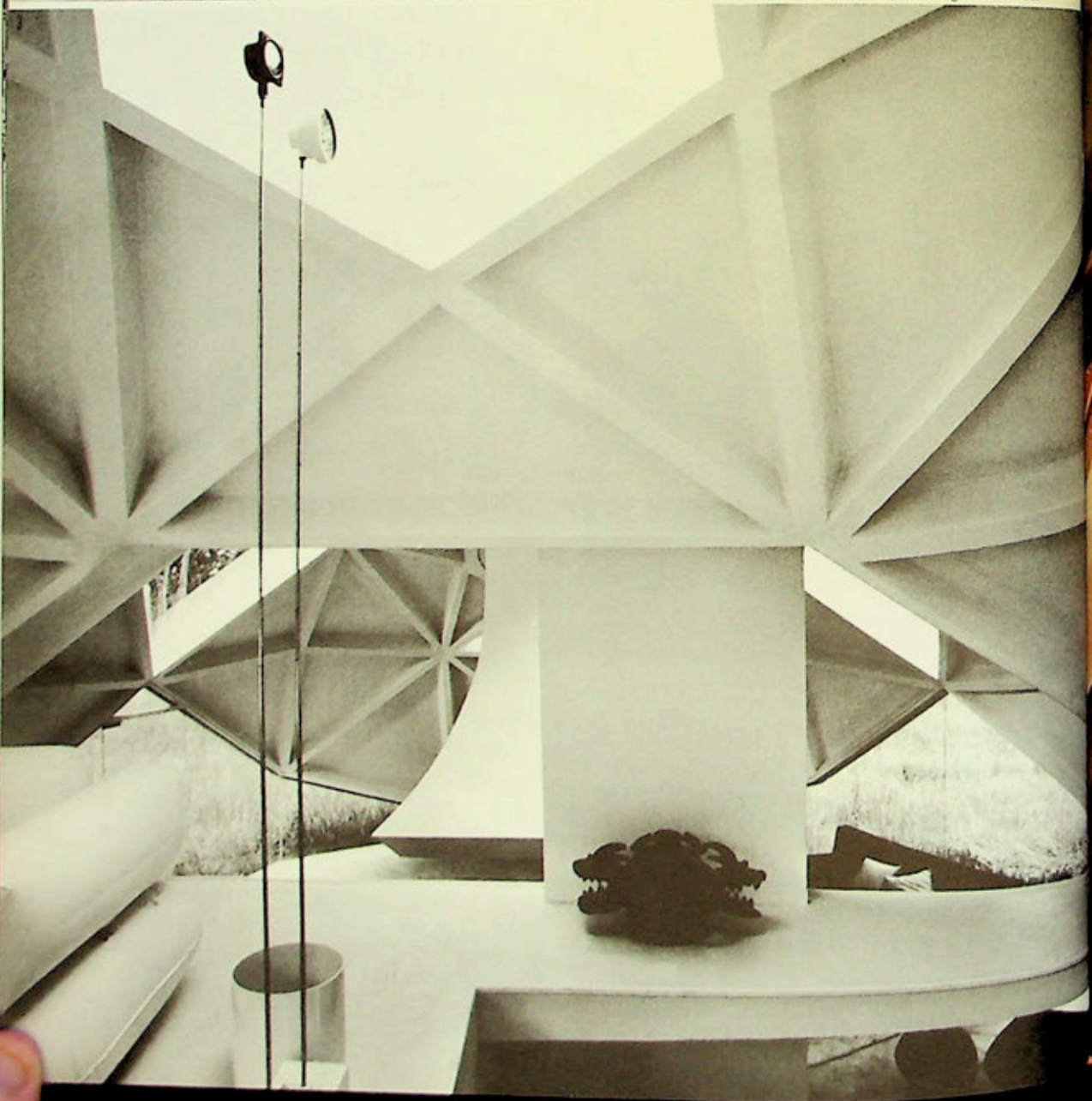
Or, pour lui, les deux domaines ne sont nullement dissociés: pour faire vraiment revivre une maison du XVIe siècle, il n'est pas question, dit-il, de restituer minutieusement ce qui a – peut-être – existé; il faut, à partir de ce qui peut être sauvé, susciter un espace équilibré, habitable aujourd'hui par les hommes de notre temps, et qu'ils marqueront à leur tour de leur empreinte.

1 Une des maquettes d'assemblage de 6 coupoles parmi un grand nombre d'autres juxtapositions réalisables selon le principe mis au point par J. Daladier et son équipe. Les éléments peuvent se juxtaposer librement selon l'évolution des besoins, qu'il s'agisse d'une habitation, d'une école, d'un magasin, etc.
2 Exposée par Jean Degottex au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, cette série de toiles blanches

propose une suite de variations à partir d'une surface cintrée, rompue par une verticale, lumineuse ou non, en creux ou en relief. Les rythmes ainsi créés dans l'espace sont interprétés par le spectateur lui-même, selon son état d'esprit, selon son tempérament ou ses préoccupations du moment.
3 Une autre composition de Degottex: ces grands panneaux rectangulaires assemblés latéralement et mobiles. Ici encore, l'intervention du spectateur joue son rôle pour donner à l'œuvre sa propre signification.
4 Structure en bois d'une maison de 60 m², exposée au Musée d'Art Moderne. Les disques de Degottex s'insèrent dans la coupole au centre de trois pentagones.
5-6 Après avoir réalisé divers prototypes dont un élément de logement collectif, Jean Daladier construit actuellement un dôme de 450 m² pour lequel il prévoit un agencement intérieur souple et évolutif: l'espace ne sera pas totalement occupé au départ. Les planchers suspendus à la résille, à des niveaux différents, seront aménagés successivement selon les besoins. En d'autres points, l'ouverture du dôme, sans vitrage, permettra la création de jardins intérieurs. Les structures de ce type sont conçues par l'architecte et ses collaborateurs comme un vaste filet jeté sur l'espace.



1 Cette chambre située au rez-de-chaussée jouit au maximum de l'environnement de la forêt, tout en offrant un point de vue animé sur l'imbrication des coupoles.
2 Le living-room, au rez-de-chaussée. Les ouvertures vitrées au niveau du sol et dans le dôme découpent des paysages dans le ciel ou la forêt. Daladier et Degottex ont dessiné une partie des meubles, tables basses, banquettes, chaises en aluminium plié, qui voisinent ici avec des sièges de Bertoja (Knoll Int.) et des gonflables de Quasar
3 Le salon du premier étage ouvre des perspectives inattendues sur les coupoles, le living-room, la forêt, tandis que le clignotement des



luminaires du sculpteur grec Takis crée comme une pulsation de l'espace (Galerie Givaudan). Des poufs gonflables de Quasar sont placés sur un tapis de maïs.
4 Vue de l'extérieur, la coupole abritant le living-room donne l'impression d'un lieu transparent, intégré à la clairière.
5 La pénétration de la lumière par les ouvertures triangulaires crée sous les coupoles des variations de lumière qui accordent l'espace intérieur aux rythmes de la nature.
6 Le jeu des reflets saisi par la photographie crée l'image même de ce qu'ont recherché les architectes: créer un espace intégré totalement à l'ambiance extérieure et au paysage.

A REIMS: un supermarché forteresse

Le «G.E.M.» de Reims est une première tentative pour créer une architecture des grandes surfaces de ventes

Architecte : Claude Parent

L'architecte Claude Parent, dont nous avons déjà présenté nombre de travaux récents (voir « L'Œil » nos 146, 170, 173), achève actuellement à Reims un « supermarché géant », dont l'énorme surface de vente est encore augmentée par des séries de boutiques aménagées en galerie marchande et par des infrastructures routières importantes.

Installé aux portes de Reims, le « GEM » est desservi par un échangeur qui le met en communication avec une des principales voies d'accès à la ville. La zone dans laquelle il se situe est promise à une urbanisation rapide: les promoteurs, installant leur bâtiment en pleine campagne, sont allés au-devant du développement urbain. Situé à quelque distance de la route, en contrebas, le bâtiment allongé du supermarché est précédé par une grande esplanade réservée au stationnement, tandis que, par derrière, se situent des cours de service permettant l'accès direct des camions de livraison au revers du magasin.

Cette « usine de vente » est conçue comme un bâtiment industriel: de plan rectangulaire, elle est enveloppée par des murs aveugles en béton, la couverture étant en matériau léger sur charpente métallique.

Toute la face arrière du bâtiment est ouverte sur d'immenses magasins de réserves, en communication avec les plates-formes de déchargement des camions. Les surfaces de vente, d'un seul tenant, sont rythmées par des comptoirs mobiles, l'animation de ce hall aux proportions démesurées étant uniquement assurée par la décoration des différents rayons, qui est constamment modifiée.

Du côté de l'entrée, qui est placée à l'opposé des réserves, la largeur des accès a été restreinte: une série de boutiques déguisent la longue façade donnant vers les parkings et forme une sorte d'entonnoir aboutissant à un sas par où s'engouffre la foule des acheteurs. En retrait, à l'intérieur du magasin, un rang continu de caisses assure un débit rapide de la clientèle.

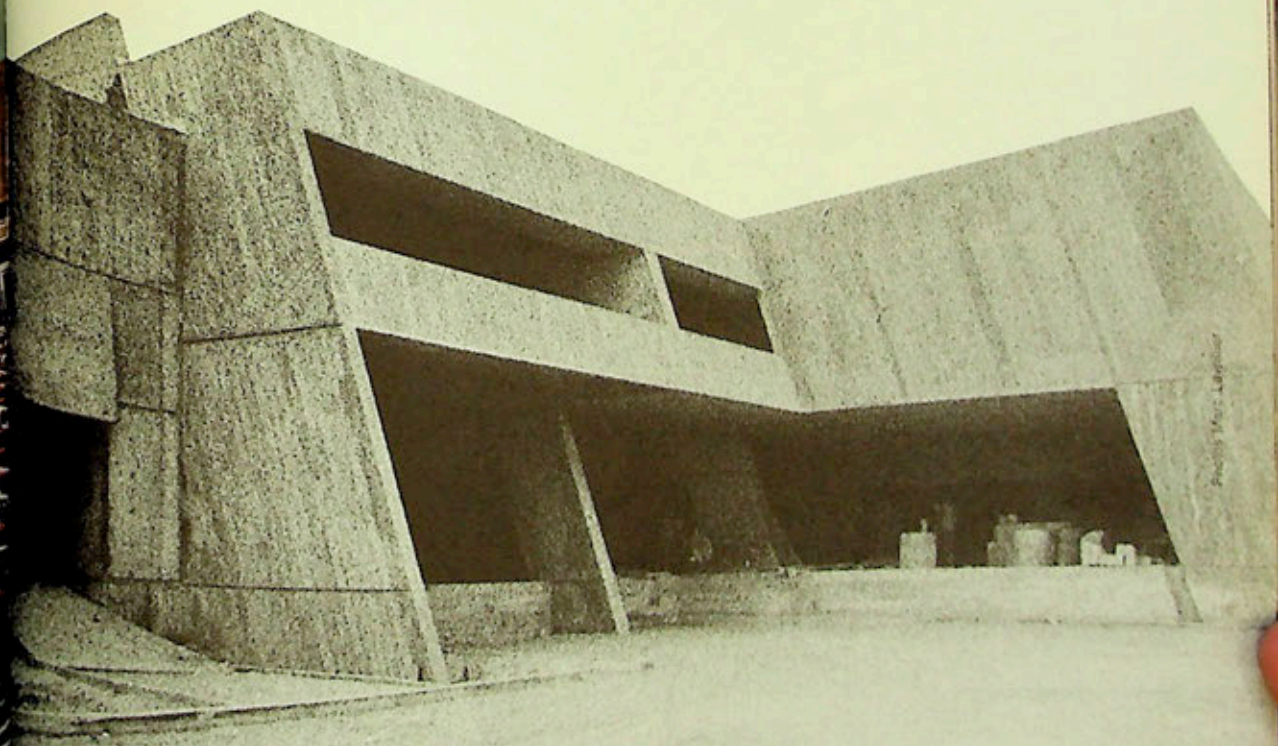
Tout, dans le plan, le fonctionnement de l'édifice, a un caractère industriel, ne serait-ce que la libre implantation, en dehors de la zone urbaine, avec ses accès à grande échelle, et la construction légère, d'un seul tenant. Le contraste est total sur la façade d'entrée, où sont regroupées les boutiques. Ici, l'œuvre devient architecturale, l'espace est parlant, le mouvement ferme et mesuré. Il s'agissait d'attirer une clientèle en lui offrant, parallèlement aux services d'un grand magasin, une série de boutiques différenciées. Il y a, de gauche à droite, une station-service, un grand magasin de bois au détail, une banque puis — après le sas d'entrée — une galerie marchande regroupant des boutiques de petite surface (commerce de luxe, artisans et galerie d'art) ainsi qu'un café. Bref, une cité commerçante complète où des services de nature opposée sont réunis, attirant une clientèle d'autant plus diversifiée.

L'ensemble affectant un plan en chevron, qui concentre l'intérêt vers l'entrée centrale du supermarché, est constitué, en fait, par le déboîtement successif des boutiques. Le même mouvement est repris en élévation, les façades étant inclinées par glissement des planchers. Une très belle structure apparente en béton armé exprime, par le jeu des voiles et des dalles, ce mouvement dans l'espace, qui accroche fortement l'édifice à son site. Il faut indiquer, d'ailleurs, la rare qualité d'exécution du béton, brut de décoffrage et soigneusement coulé dans des moules en planches (sauf les dalles, dont les coffres lisses sont en contreplaqué, soulignant l'opposition des plans).

Les remplissages de la structure comportent de grands vitrages et des châssis d'aluminium anodisé, dont le rapport avec la laitance du béton est très beau. Dans la galerie marchande, à droite de l'entrée du supermarché, l'architecte a installé un étage qui comporte une galerie d'art; ses murs aveugles sont en béton brut. Pour relier les niveaux, une longue rampe en béton, dont le dessin est assoupli sur quelques points, à la jonction des plans.

Cet espace animé — d'aspect très unitaire puisque tout le volume intérieur, fermé, offre des surfaces lisses de béton — est complété par les boutiques, de forme trapézoïdale, qui sont des sortes de tentes en verre et en aluminium. Le dessin de leurs arêtes est, au contraire de l'enveloppe, accentué.

Toute cette partie de la construction, avec son mouvement centripète si remarquablement conduit vers le sas d'entrée du supermarché — et retenu en même temps par les plans décrochés des voiles porteurs formant pignons des boutiques — s'impose à l'attention. Pourtant, la rencontre des deux mouvements opposés, au centre



Page ci-contre: Sur une mer de caddies flottent les masses lourdes du supermarché géant, animé par de puissants décrochements et par le jeu des obliques, écartées ou affrontées. Ci-dessus: Le plan fuyant de la façade du magasin — ici, une boulangerie — se trouve confirmé par l'inclinaison en glacis des toits-terrasses. La structure, composée uniquement de voiles et de dalles, se plie tout entière au mouvement de l'architecture. Le travail de l'ingénieur aussi bien que celui de l'entrepreneur sont remarquables: le coffrage en planchettes, notamment, est très soigné.

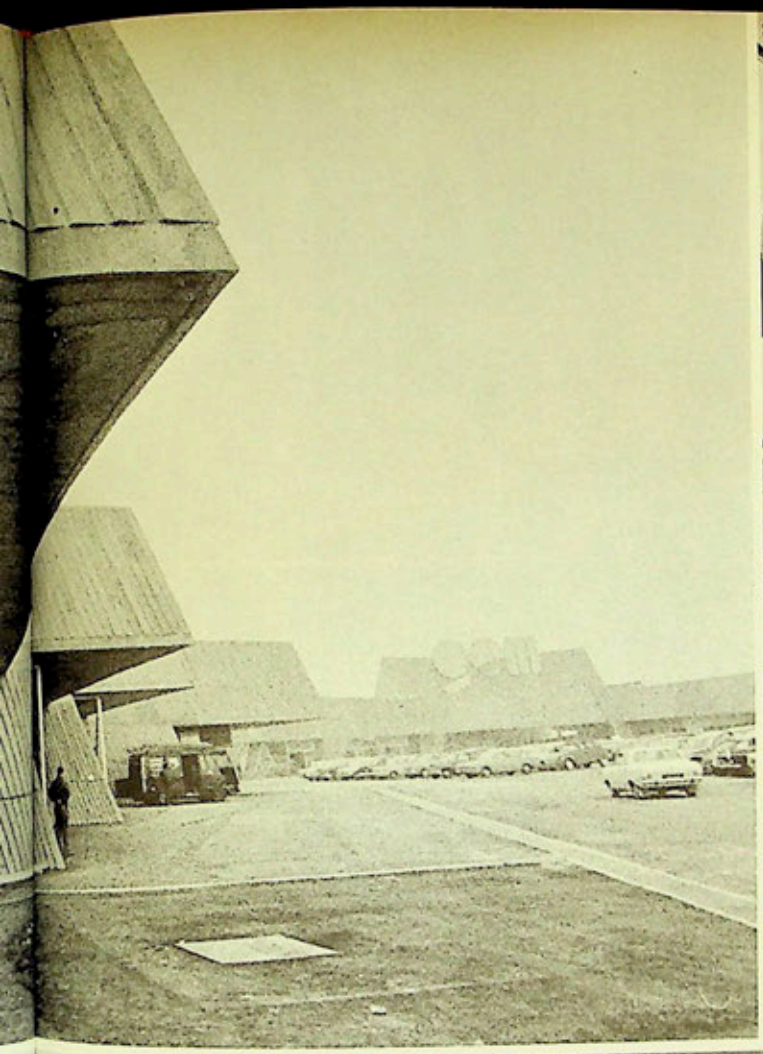
de l'édifice, n'est guère bonne: elle culmine sur un mur-écran dont le coffrage en planches reprend, dans un plan vertical, le mouvement au sol, redressant en même temps l'inclinaison des murs. Mais cette solution du conflit des plans ressemble plutôt à un affrontement – un synclinal, en quelque sorte, où deux poussées contraires se seraient violemment heurtées et redressées. L'application, sur cette surface, de l'enseigne du magasin – malgré la qualité de son graphisme – ne résout pas le conflit. Enfin, on reste gêné par l'absence de réponse, dans l'architecture du supermarché, au mouvement de la façade. Ce mur-écran, cachant un changement de type de construction en même temps qu'un changement de volume, a bien l'air d'un déguisement.

On sent que deux manières de voir l'architecture sont ici en conflit: il y a d'une part une construction à échelle mesurée, bien conduite, attirante, et d'autre part une sorte de « traquenard » pour clients, un hall presque inhumain où clients et vendeurs deviennent des pions, perdus dans la machine à vendre.

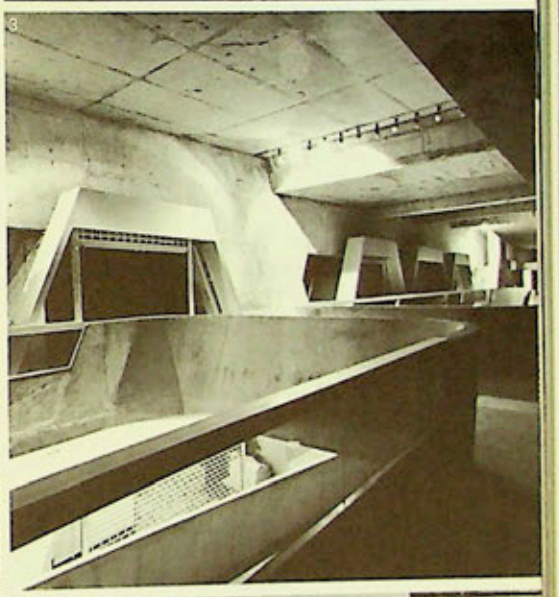
Indéniablement, l'esprit d'économie qui a présidé à la réalisation du supermarché est mauvais. On attendait, après le grand mouvement d'enveloppe des ailes, un vaste volume intérieur, de plan souple, animé par des différences de niveau qui en fassent un paysage aussi intéressant que les approches.

A Reims, un premier pas a été franchi vers une meilleure architecture du commerce à grande échelle, mais l'essentiel n'a pas été résolu. On ne serait pas loin de penser que les principes mêmes de gestion des supermarchés s'opposent à une conception mesurée de l'espace! F.L.

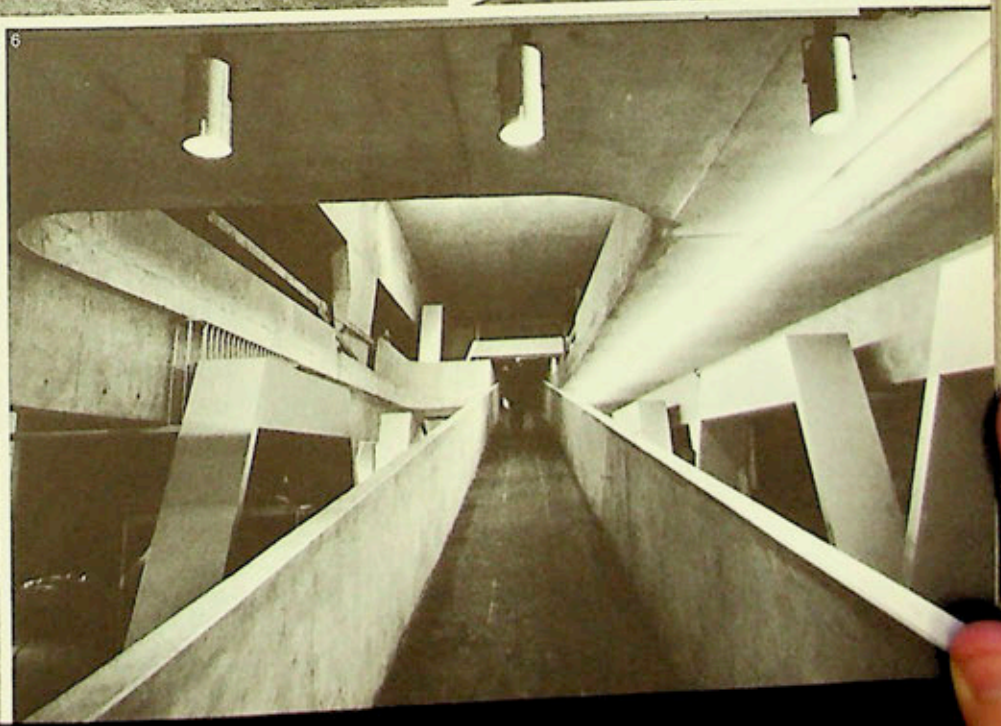
1 Depuis l'une des extrémités de la place d'entrée, le mouvement général en chevron, retenu par les plans biais des décrochements, apparaît clairement. On regrette que l'entrée, au fond, avec son voile porte-enseigne, ne soit qu'un écran, derrière lequel l'architecture se banalise.
2 Derrière ce mur écran, Claude Parent a réservé un passage: la galerie d'art. Plafond en béton brut, éclairage formé de projecteurs montés sur un rail axial. Cimaises blanches. A droite plusieurs toiles de la jeune artiste Nil Yalter.
3 et 6 La galerie marchande est la meilleure part de l'ensemble. Les deux niveaux, aérés par des évidements de la dalle, sont reliés par une longue rampe. Toute la structure est en béton brut coulé dans des coffres de contreplaqué, ce qui lui donne une matière lisse et neutre. L'orientation oblique des voiles est reprise au niveau des garde-corps; ils acceptent en même temps un dessin curviligne des angles, soulignant l'unité des plans à l'intérieur du volume (rôle dévolu, d'une façon plus générale, à la rampe). En contraste, chaque boutique est formée d'une tente en aluminium poli et en glace. Le choix du dessin trapézoïdal et la netteté des arêtes soulignent ce contraste des matières.
4 Le magasin proprement dit est enveloppé par des murs aveugles en béton, supportant une toiture métallique. Pour l'exprimer, l'architecte a distingué la masse inerte du mur, subdivisée orthogonalement par les coffrages en plaques, d'une partie supérieure dont l'acrotère, respectant la pente des toits, est coffrée en planchettes. Au niveau de chaque caniveau, une gargouille en béton et un grand tube de tôle assurent l'évacuation des eaux pluviales: ils représentent, sur les murs d'enveloppe, l'émergence de la structure métallique du toit.
5 La station-service, à l'une des extrémités de la place d'accueil, est de construction également légère: des poutres en « Y » reçoivent les auvents métalliques qui coiffent les quais. La station est à l'échelle du magasin, qui est gigantesque.



2



3



6

A PARIS: UNE BANQUE PILOTE

Dispersée entre plusieurs locaux, la Banque Rothschild étouffait dans un cadre désuet, dont la surface ne s'accroissait pas au rythme de son extension: aussi fit-elle appel il y a deux ans à Max Abramovitz pour renouveler son siège social de la rue Laffitte à Paris. Très connu à New York, le cabinet Abramovitz a à son actif la construction de nombreux gratte-ciel de bureaux, et notamment de banques. En fonction de cette expérience, l'architecte américain – travaillant en collaboration étroite avec Pierre Dufau (dont on connaît les réalisations parisiennes, en particulier l'hôtel Hilton), a introduit en France une conception nouvelle d'un grand immeuble d'affaires, librement implanté et disposé.

Installé en bordure de la rue Laffitte, le nouvel immeuble comprend un bâtiment bas, partiellement enterré, au-dessus duquel est placé perpendiculairement à la rue un édifice sur pilotis dont les façades ouvrent sur les terrasses ménagées au-dessus de la construction inférieure. Depuis la rue, on ne voit que le pignon de la tour et la longue façade vitrée de la banque, encaissée en dessous du niveau de la chaussée: les services ouverts au public installés au sous-sol, apparaissent en vue plongeante – le rez-de-chaussée de plain-pied se réduisant à une coursive, où viennent aboutir deux grands escaliers roulants qui desservent « les plateaux de travail » où sont reçus les clients. De part et d'autre, deux longues rampes s'enfoncent dans les sous-sols dont les étages inférieurs sont réservés au parking.

L'importance donnée à ces rampes souligne le caractère vital de ce soubassement où ont été réunis non seulement les services de la banque ouverts au public et la salle des coffres mais aussi un étage entier réservé au personnel: restaurant, cafeteria, salon de repos et boutique dont l'aménagement plein d'imprévu a été réalisé par le jeune décorateur Michel Boyer. La vivacité du décor tranche avec la sobriété des bureaux, elle fait oublier l'absence de lumière naturelle dans cet étage enterré.

Dans la tour de bureaux, dont l'implantation assure l'indépendance par rapport à la rue, on a installé les services de la banque non ouverts au public avec, tout en haut, un étage réservé à la direction. Il s'agissait là de créer une ambiance beaucoup plus calme, intérieure: la vue donne sur les jardins japonais des terrasses du bâtiment bas, au lieu de remonter vers le spectacle de la rue.

Mais ce n'est pas seulement dans le parti adopté que les architectes ont fait preuve d'innovation: ils ont également renouvelé la conception des bureaux en adoptant, sur les conseils du bureau d'études du BREA, le principe du « bureau-paysage »; tous les cloisonnements, même mobiles, disparaissent; on dispose librement sur un vaste plateau de travail des « coins » séparés par des écrans et des jardinières. Les plafonds acoustiques sont aujourd'hui assez au point, en effet, pour permettre la suppression des cloisonnements verticaux étouffants: ainsi chaque employé profite-t-il de l'ampleur des surfaces dégagées à chaque étage sans être gêné ni par le bruit ni par la vue – puisque des écrans rythment visuellement l'espace. Tous les bureaux ont été aménagés selon ce principe, dont les premières applications, même à l'étranger, sont encore toutes récentes.

Georges Dethosse.

Reportage photographique Pierre Joly-Véra Cardot

1 Redessiné par Michel Boyer, le sigle de la Banque Rothschild – un « R » majuscule se détachant sur cinq flèches héraldiques inscrites dans un cercle – est gravé sur toutes les poignées de portes. La rigueur de son dessin exprime la sobriété volontairement maintenue dans toutes les parties ouvertes aux clients.

2 et 3 Remplaçant l'ancienne banque trop petite, le bâtiment conçu par l'architecte américain Max Abramovitz et réalisé en association avec Pierre Dufau, Grand Prix de Rome, est l'image d'un renouvellement. Très habilement implanté, il tranche avec l'atmosphère resserrée de la rue Laffitte et introduit de façon inattendue dans ce quartier traditionnel des banques, une succession de terrasses et de jardins menant vers un bâtiment haut construit perpendiculairement à la rue, en fort retrait d'alignement. Une telle disposition isole entièrement l'édifice de ses voisins tout en le faisant participer étroitement à l'atmosphère animée de la rue: il n'y a plus ici un côté-cour et un côté-jardin mais une fusion complète de l'un et l'autre, manifestant à la fois l'ouverture de la banque vers l'extérieur et son atmosphère propre, refermée sur des patios intérieurs et des terrasses suspendues.

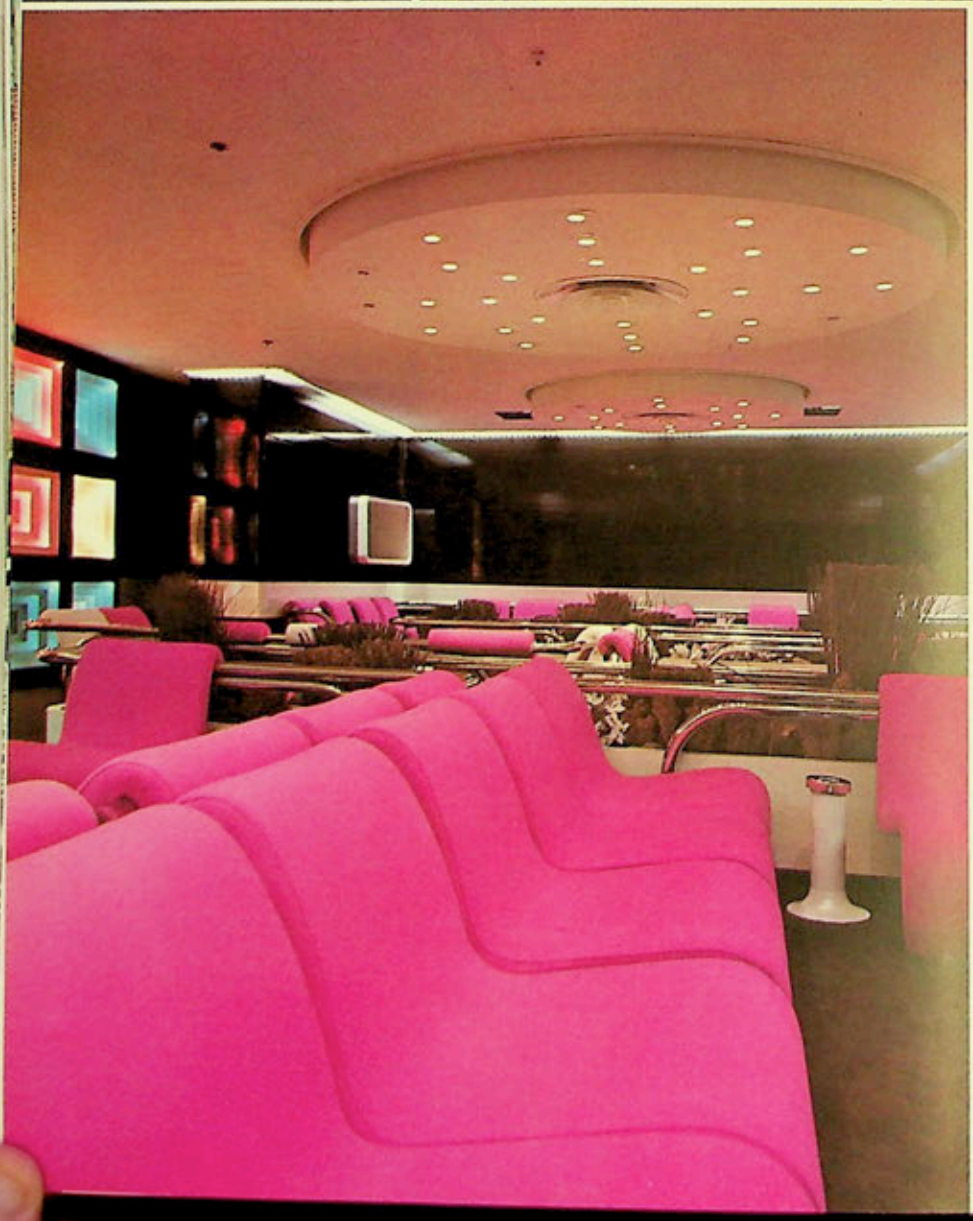
4 Le bâtiment repose sur des consoles de béton précontraint en porte-à-faux (les embouts des câbles de précontrainte sont visibles à la tête des consoles, dont ils soulignent le rôle). Au-dessus, la façade est dépourvue de relief: la structure des planchers et des meneaux d'ouvertures, revêtus d'un parement en pierre, est simplement exprimée en avant des grands vitrages teintés. Seul l'étage supérieur comporte une terrasse d'enveloppe, bénéficiant du point de vue par-dessus les toits.

5 L'isolement du bâtiment mettait à nu les murs mitoyens des immeubles. Pierre Dufau les a déguisés derrière une résille métallique en aluminium anodisé teinte bronze. Le jeu du découpage des profils anime cet écran derrière lequel transparaissent les murs, revêtus d'un enduit de chaux, et les façades intérieures des immeubles.

6 En vue plongeante, on aperçoit l'imbrication des niveaux bas depuis la rue Laffitte, à l'arrière-plan, jusqu'à la terrasse supérieure, que recouvre un jardin japonais dessiné par le paysagiste Vrignaud.

7 Un système giratoire de circulation permet l'accès aux parkings souterrains, mais on a aménagé en même temps, selon la formule américaine, une « drive-in-bank » pour les automobilistes pressés. Dans cette partie publique des sous-sols, le faux plafond est constitué par un gril en aluminium et les murs sont revêtus d'émaux de Briare « Hexagone » blanc, noir et gris-bleuté. La banque automobile (placée derrière l'observateur et donc invisible sur ce document) a reçu un lambris en acier inoxydable, par panneaux modulés.

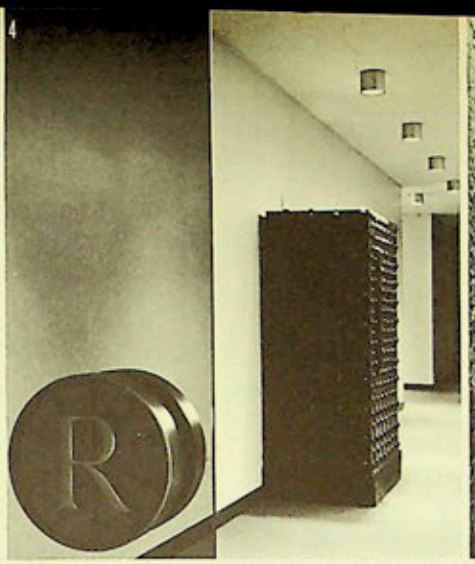
PARKINGS
AUTO

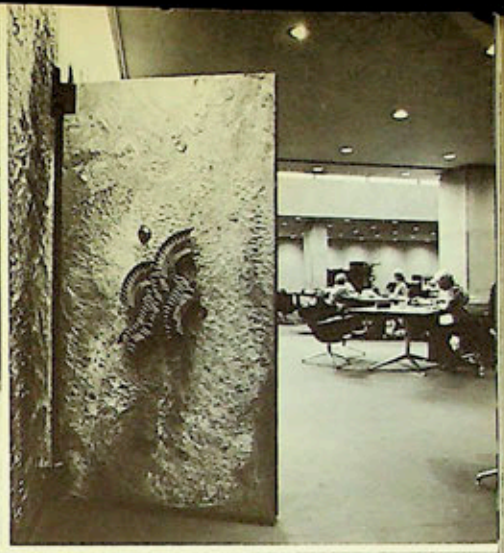


1 Situés en sous-sol, le restaurant et la cafeteria du personnel sont dépourvus d'éclairage naturel. Le jeune décorateur Michel Boyer a décidé d'en souligner le caractère artificiel, en contraste franc avec l'atmosphère rigoureuse des bureaux de la banque. Le jeu des couleurs, des lumières et des matériaux est à la fois gai et très vivant. Dans le coin de repos de la cafeteria, Michel Boyer a installé de grands sièges en mousse recouverts de tissu rose bonbon ou blanc (T.F.M.). Ces sièges mobiles reposent par leur col sur une ossature fixe en tubes chromés. Les murs sont colorés en brun foncé et le plafond en staff décoré de grands luminaires circulaires. Table basse en lamifié blanc (Michel Boyer — éditions Rouve) au centre de chaque groupe de fauteuils.
2 Le coin de repos vu depuis la cafeteria. Un grand relief lumineux cinétique de Vardanega (Galerie Denise René), couvre tout le mur du fond. La coloration des lumières rappelle les teintes de la pièce. Au premier plan, les guéridons hauts de la cafeteria, en stratifié postformé blanc sur piètement en tube d'acier inoxydable.
3 Le couloir conduisant à la cafeteria et au restaurant baigne dans une atmosphère bleutée, froide. Les murs sont laqué blanc, la main-courante bleu et vert (Peintures Thomas Harrison). Les rampes d'éclairage latérales fluorescentes sont placées dans des gorges lumineuses avec des paralumes en acier inox. Panneau de signalisation en glaces parsol (Saint-Gobain), lettres en aluminium.
5 et **6** Sur les murs du restaurant, des lattes de bois laqué blanc alternent avec de grandes décorations, réalisées par Guy de Rougemont. Le sol est en dalles plastiques mipolam brun foncé.
Le mobilier comporte des tables en lamifié blanc (Mobilier international) et des chaises en polyester blanc ou jaune formées d'une seule plaque de polyester — le dessin en a été donné par Michel Boyer. L'espace est divisé par des jardinières en stratifié blanc (T.F.M.) que surélèvent des écrans transparents: ceux-ci sont constitués d'une alternance de bandes en glace claire ou argentée enfermées dans un cadre plat en aluminium anodisé.
7 Face au comptoir de la cafeteria, Michel Boyer a installé quelques tables. L'atmosphère froide prolonge celle du restaurant, dont on a d'ailleurs repris le modèle de chaises.

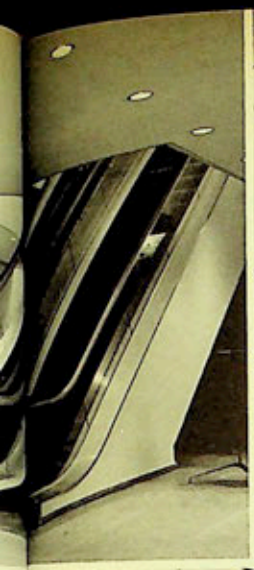
1 Au dernier étage sont situés les bureaux de la direction, équipés de petites salles à manger pour les repas d'affaires. Les murs et les plafonds en staff sont nus, revêtus de laque blanc mat; le vitrage est caché par des stores à lamelles verticales (Sipsol). Une tapisserie de Sheila Hicks recouvre la cloison coulissante, qui communique avec un petit salon. Table à piètement d'acier et plateau de noyer, incrusté de filets en acier inox. Chaises en cuir jaune capitonné (Airborne), desserte en stratifié blanc mat.
2 Dans le petit salon, qui peut servir d'extension à la grande salle à manger, un canapé en cuir jaune (Formes nouvelles). Table basse à piètement d'acier et petites tables en polyester noir (M. Boyer – Rouve).
3 et 5 Le fond de la petite salle de conférences est revêtu d'un lambris en hémicycle, en aluminium anodisé. Le plafond est constitué de bandes alternées de stratifié mat et d'aluminium anodisé perforé. Le plateau démontable de la table est formé de panneaux en noyer, avec des joints courbes en aluminium (T.F.M.). On a garni les fauteuils (Airborne) de cuir rouge capitonné pour rappeler l'ancienne banque.
4 Les petites salles à manger de la direction ouvrent sur une terrasse d'où la vue s'étend vers Montmartre. Murs laqués blanc et cimaise en aluminium. Un luminaire circulaire de même section que la table est placé à son aplomb. Il est composé d'un cylindre central en altuglass blanc avec incrustations de couleur. Table à plateau d'altuglass incrusté selon un dessin du sculpteur Fabri. Chaises capitonnées (Airborne).
6 et 7 Malgré la différence des matériaux mis en œuvre, la grande salle de conférences retrouve l'almosphère monumentale de celle de l'ancienne banque représentée ici d'après une gouache du XIXe siècle. Le mur du fond est composé de panneaux en aluminium anodisé, aux angles arrondis en aluminium poli; il dissimule un écran de projection et un tableau. Le plafond est en acier inox (Uginox) avec éclairage incorporé dissimulé par des paralumes en aluminium anodisé teinte bronze (réalisation Verre Lumière). Table en noyer avec un piètement formé par l'imbrication de deux feuilles d'aluminium cintrées (T.F.M.). Moquette verte et sièges capitonnés en cuir rouge (Airborne). Sur le mur de gauche, au lambris de noyer, les portraits des barons. Les cadres de ceux-ci ont été renouvelés par Michel Boyer: ils sont composés d'un plat en aluminium anodisé et d'une baguette en aluminium poli. L'aménagement très soigné de cette salle — comme celui de toute la banque — a été réalisé par la firme Dennery. Les tables des deux salles de conférence ont été exécutées par T.F.M.

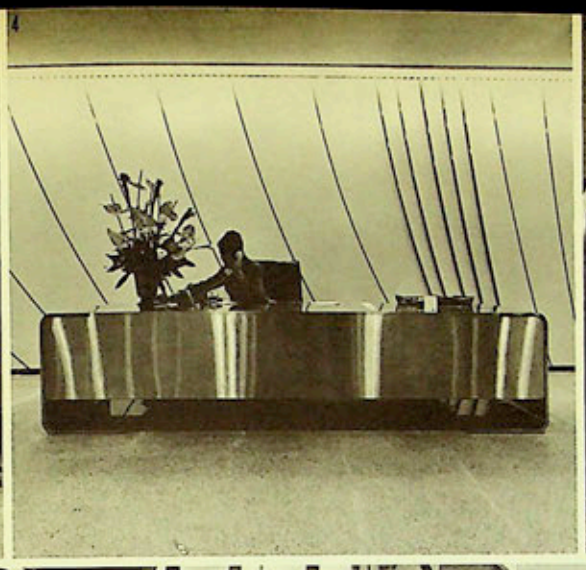
1 et 3 Un lambris en palissandre des Indes, monté par panneaux avec joints en acier inoxydable, couvre les murs intérieurs du bureau du baron Guy. Michel Boyer a dessiné la bibliothèque dont les montants et les tiroirs sont en aluminium anodisé, les tablettes en glace parsol. Pour le reste, le baron Guy s'est entouré des conseils de Mme Baer: aux murs sont accrochées deux toiles, l'une de Picabia, l'autre de Bernard Buffet. Pour mieux intégrer le tableau de Buffet, le panneau du fond est laqué dans une teinte sombre assortie à l'œuvre. A droite, une composition florale métallique de Joyce Mansour. Des chaises à capitons garnies de cuir noir (Airborne) sont associées à un bureau de direction dont le plateau rectangulaire se termine en hémicycle sur les petits côtés. Le double piètement répond à la forme du plateau (Mobilier international). Lampadaire à tige souple et socle de marbre blanc (Arco). Un canapé de cuir (Mobilier International) et une table basse en glace parsol (Saint-Gobain) constituent un coin de repos au-dessous du tableau de Buffet.
2 Pour le bureau de Monsieur de Boissieu, Michel Boyer a choisi un papier métallique (exclusivité Rouve). Sur ce fond, un tableau de Bai. Bureau en deux éléments dont les piètements sont en bois moulé plaqué aluminium et les plateaux en palissandre des Indes huilé avec filet d'aluminium sur un dessin de Michel Boyer (T.F.M.). Sièges de Pollock (Knoll Int.).
4 Symbole des traditions de la banque ce vieux coffre en fer forgé, solidement rivelé, a été installé dans un des couloirs face aux ascenseurs.
5 Au sous-sol, ouvrant sur le « plateau de travail » où sont reçus les clients, la salle des coffres. Les murs et la porte sont en aluminium coulé — c'est par refroidissement très rapide de la matière en fusion qu'on obtient l'aspect stratifié voulu par le décorateur. Sur la porte, une sculpture de Luiza Miller fait office de poignée. Au fond, à droite, autour des tables rectangulaires à piètement chromé (Knoll Int.), des fauteuils de Kastholm et Fabricius (édités par Kill. Diffusion Formes Nouvelles).
6 Sur un socle d'acier, le buste en marbre blanc du baron James fondateur de la banque domine la partie du hall souterrain faisant communiquer les parkings et les bureaux ouverts au public. Le sol est revêtu de granit de Durban disposé en larges plaques, les murs de pierre de Souppes. Faux plafond acoustique, avec éclairage incorporé, soit par spots, soit par rampes lumineuses le long des parois. Le bureau de l'hôtesse, en stratifié, les jardinières et les petits tabourets (formés d'une seule plaque de métal plié avec une galette en cuir) ont été dessinés par Michel Boyer.

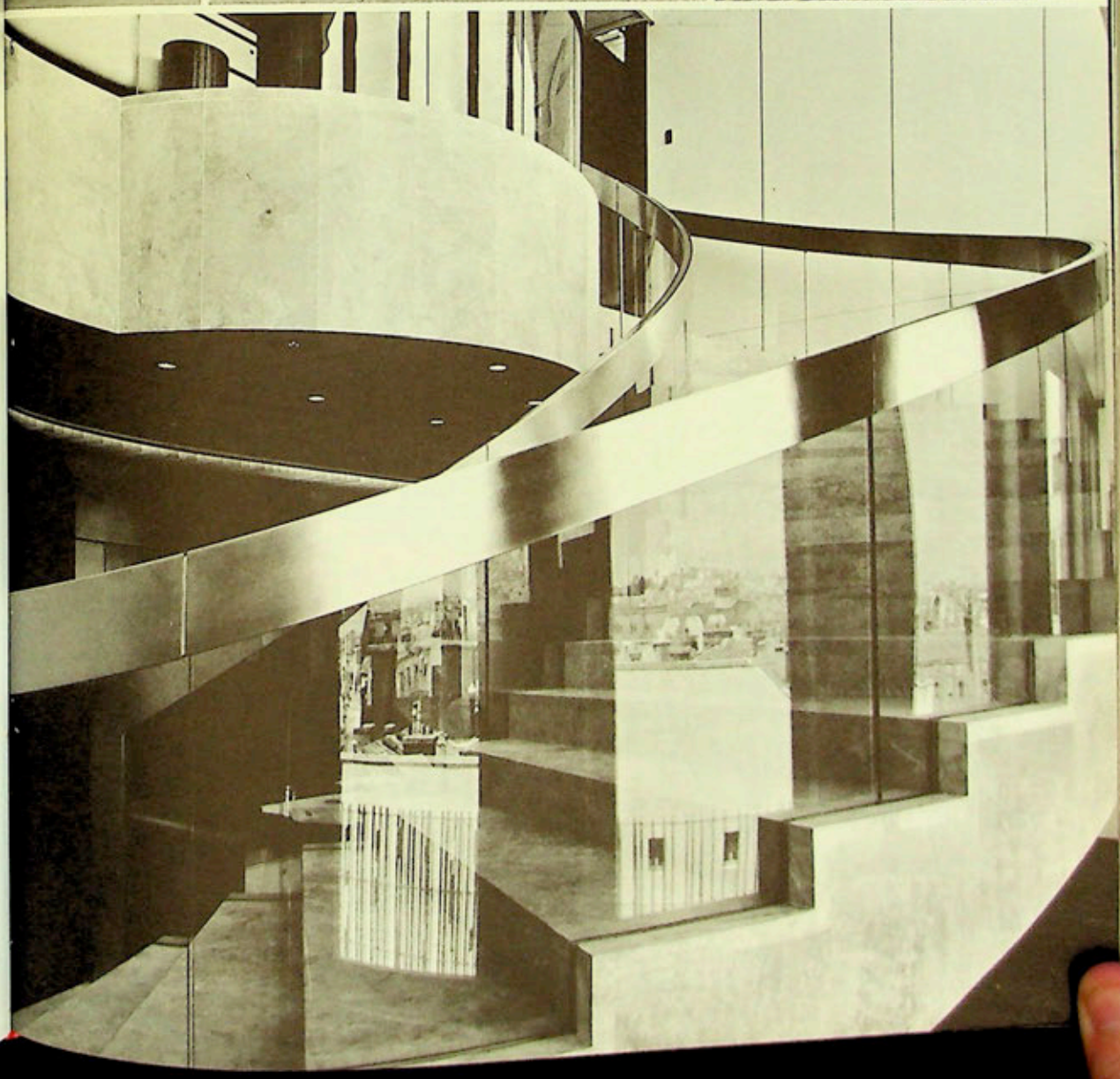


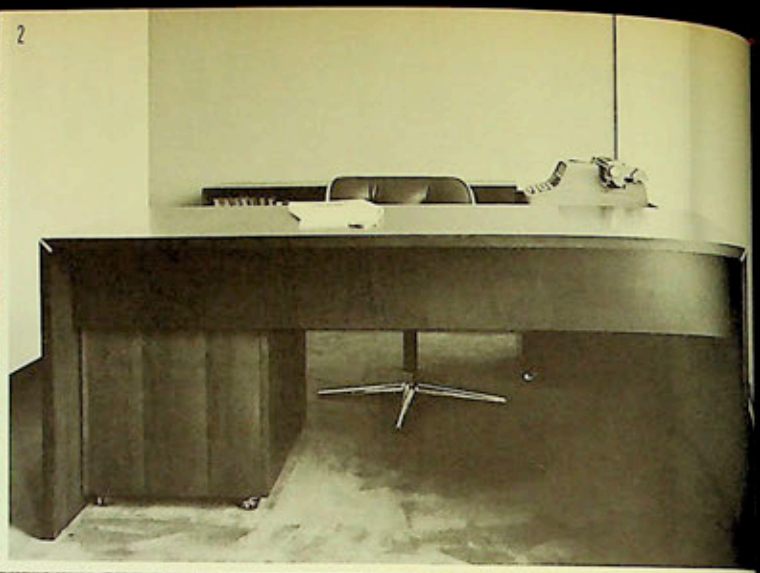


1 et 2 Le hall d'entrée du côté de la rue Laffitte est légèrement encaissé par rapport au niveau des trottoirs, dont des murs-bahuts et des jardinières le séparent. Il comporte deux niveaux: le rez-de-chaussée supérieur, qui forme hall d'accueil et un rez-de-chaussée enterré où se situent les bureaux ouverts au public. L'étage inférieur est éclairé par des évidements de la dalle, donnant l'impression d'un seul volume; les deux niveaux sont reliés par des escaliers roulants dans l'axe de l'entrée. Les bureaux ne comportent pas de guichet mais des groupes de tables et de sièges: chaque client est reçu individuellement par un employé de la banque.
3 Dans les étages la même disposition, conçue par le groupe d'études du B.R.E.A., a été adoptée. Des rangements et des jardinières en tubes chromés (U.S.M.) et tôle laquée jaune, rappelant le ton des moquettes, subdivisent l'espace de chaque plateau de travail. Les bureaux à piétement en bois reçoivent des chaises à grand dossier en cuir noir (dessinées par Arne Jacobsen). Plus tard, des écrans de toile viendront refermer l'intimité de chaque coin dans ces vastes « bureaux-paysages », d'une conception nouvelle en France.
4 Au bas des escaliers roulants est disposé le bureau de l'hôtesse qui aiguillera les visiteurs vers l'un ou l'autre des employés. Le bureau est en acier Uginox satiné et poli. Derrière, Michel Boyer a fait exécuter une grande composition décorative rappelant symboliquement les flèches des armes de la banque: le lambris en stratifié blanc est rythmé par des tiges saillantes, légèrement incurvées, en acier disposées à intervalles dissymétriques (Inoxal).
5 et 6 L'escalier principal, face aux ascenseurs, a été traité avec beaucoup de soin. Placé sur la face arrière, il est éclairé naturellement. Construit dans une cage carrée, autour d'un jour demi-circulaire, il effectue une demi-révolution à chaque étage sans point d'appui intermédiaire: il ne rompt donc pas l'ordonnance de la façade derrière laquelle il se situe. Les murs de la cage sont revêtus d'un lambris en stratifié blanc (P.V.C.), les marches de pierre de Souppes. Le garde-corps est en glace claire triplex, la main courante en acier. Elle ne repose sur le sol qu'à ses deux extrémités; de la même manière, les glaces du garde-corps sont encastrées directement dans le limon. Une partie du jour de l'escalier est obturée à chaque étage par une saillie en hémicycle, ménageant la place pour l'installation d'un bureau d'huissier. Ce bureau – en acier Uginox et lamifié blanc, avec angles arrondis en noyer – est dû à Michel Boyer.









1 Un autre aspect des « bureaux-paysages » installés par le B.R.E.A. dans les étages du bâtiment. L'éclairage général est assuré par des rampes lumineuses encastrées dans le faux plafond (Verre-Lumière).
2 Les bureaux « Modulo 3 » de l'étage de la direction ont été dessinés par Bob Noorda et Franco Mirazi pour la firme italienne Casalucci (diffusion en France: E.I.B.). Formés de panneaux assemblés par un double profilé d'onglets en aluminium anodisé, ils sont exécutés ici en bois de noyer, de manière à s'harmoniser avec l'ensemble du mobilier de la banque.
3 Au rez-de-chaussée du bâtiment haut, après avoir traversé l'agence, on trouve un hall d'accueil, ouvrant sur un petit patio (au fond duquel on aperçoit les lamelles d'aluminium anodisé cachant les murs mitoyens). Le bureau de l'hôtesse, en lamifié blanc et en noyer, a été pensé par Michel Boyer comme l'imbrication de deux bacs perpendiculaires l'un, en étrier, constituant la table et son piètement, l'autre formant le caisson dans lequel s'encastrent les tiroirs.

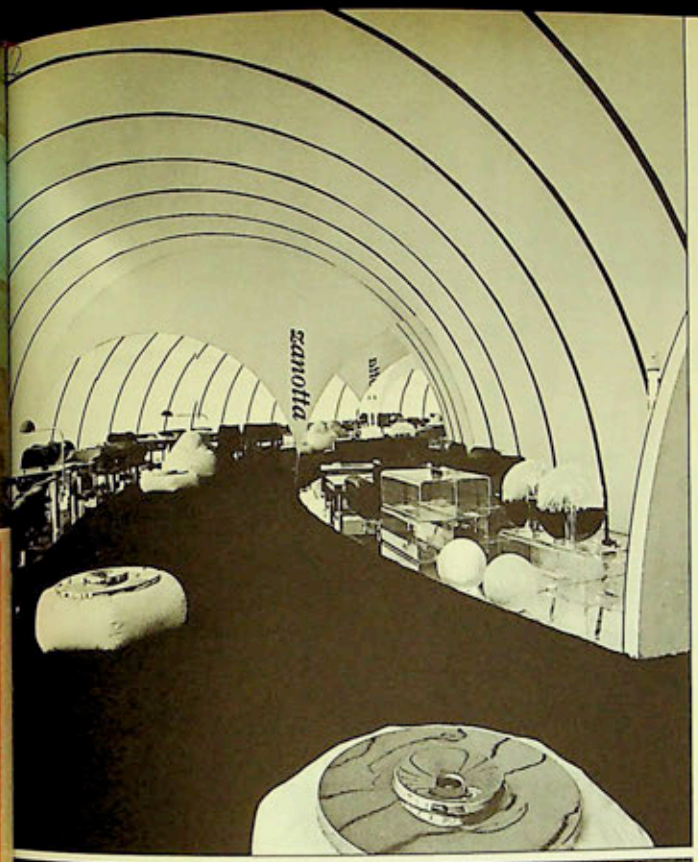
Artemide

Luminaires, mobilier
et objets pour la décoration

via Canova 8
20145 Milano - Italie
t. 314453 - 314556

La couleur des objets dans la maison

eurodomus 3



« Eurodomus 3 », la troisième « exposition-pilote de la maison moderne » organisée par la revue « Domus », s'est tenue à Milan entre le 14 et le 24 mai derniers. Les plus grands producteurs européens d'objets et de meubles y étaient réunis sur deux étages, groupant 117 stands.

Malgré la relative brièveté de l'exposition, un effort considérable de présentation avait été fait. Sous la direction de l'architecte Gio Ponti, qui assurait en même temps la coordination générale de l'exposition, l'architecture intérieure du bâtiment – un édifice démodé de la période fasciste – avait été complètement reconstruite en matériaux légers. Une structure en tubes d'acier inoxydable avec des nœuds tridimensionnels de plan cruciforme (Ponteur) était installée à l'intérieur des volumes; elle recevait des remplissages en polystyrène expansé, tenu par des pinces métalliques. Le rapport des panneautages en blanc pur et des encadrements en acier était mis en valeur par le dessin pyramidant de certains plafonds, traités en marches d'escalier, et par la lumière crue des projecteurs.

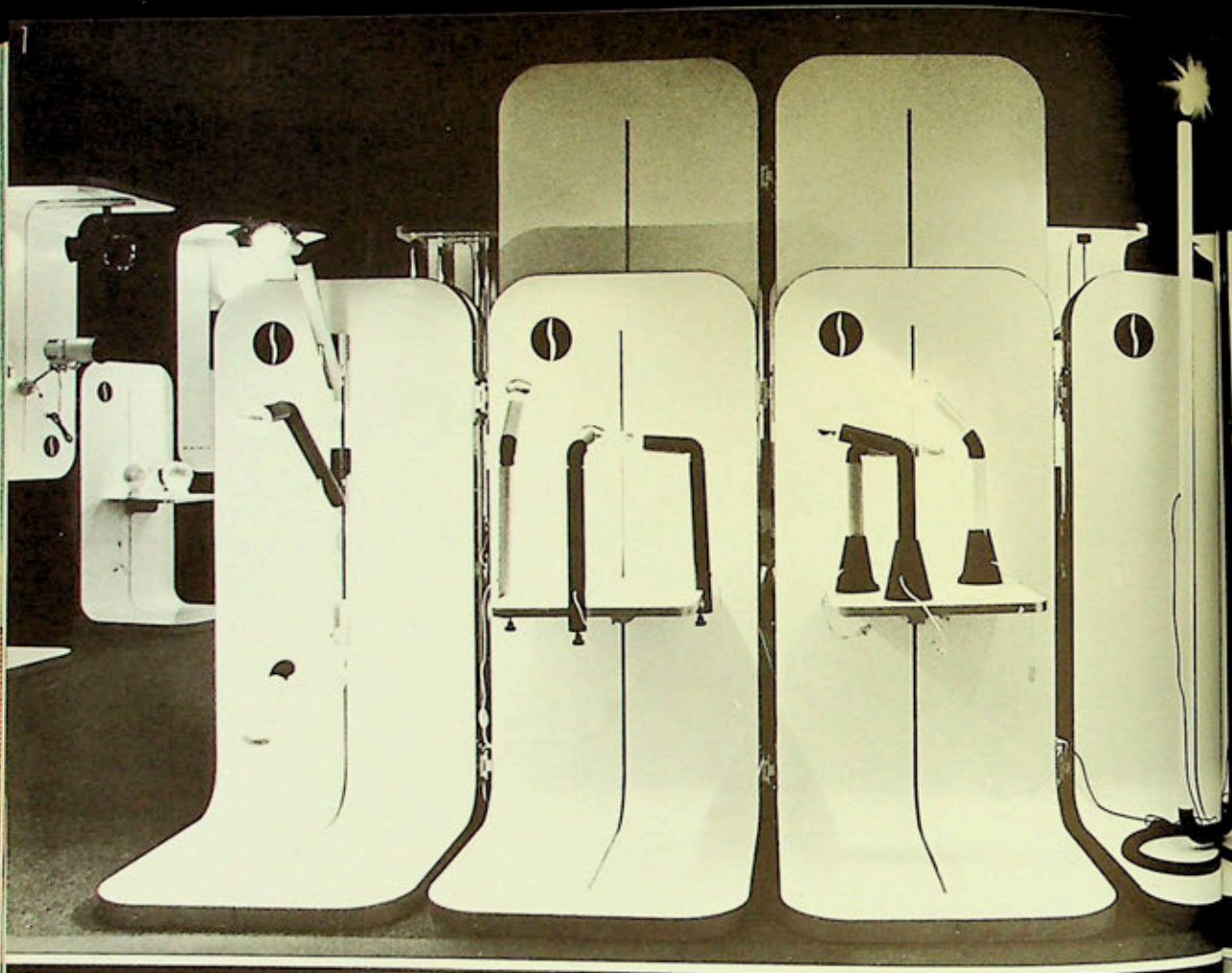
Beaucoup d'exposants avaient tenu à individualiser leur stand en faisant appel aux plus grands architectes et designers italiens actuels. Joe Colombo, en particulier, avait dessiné plusieurs stands: Elco, Zanotta, Sormani, Stilnovo. Livio Castiglioni, lui, s'était chargé du stand de la revue Ottagono, dont l'atmosphère et les matériaux, admirablement employés, tranchaient volontairement avec le caractère du reste de l'exposition – créant, dans le développement des salles, un coin de repos. A mentionner également le stand Driade, réalisé par Adélaïde Acerbi, Antonia Astori de Ponti et Luciano Roncai.

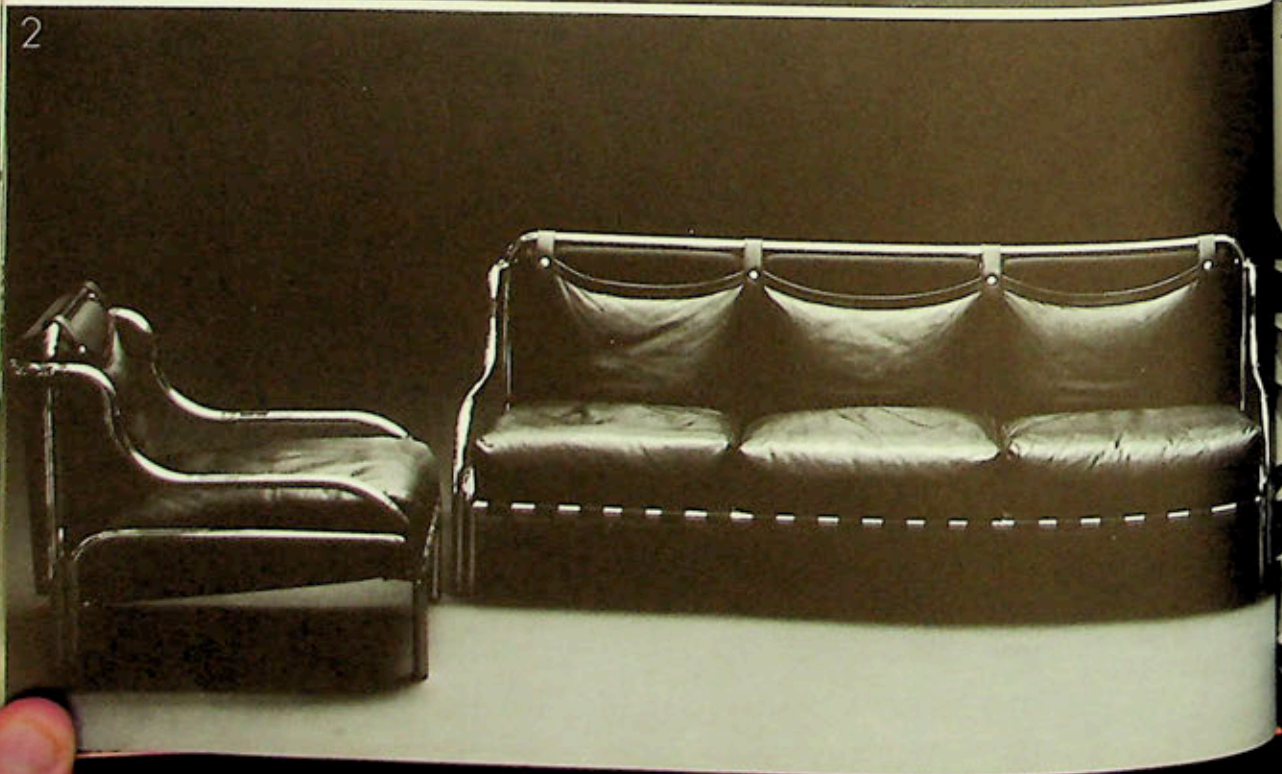
Les objets exposés bien que souvent déjà connus – les expositions annuelles de Paris, Cologne et Milan assurent largement leur diffusion – bénéficiaient de la qualité remarquable d'une présentation servie par un sens très juste de la mise en page des objets: les aménagements les plus audacieux s'intégraient parfaitement à l'atmosphère générale sans une note de mauvais goût.

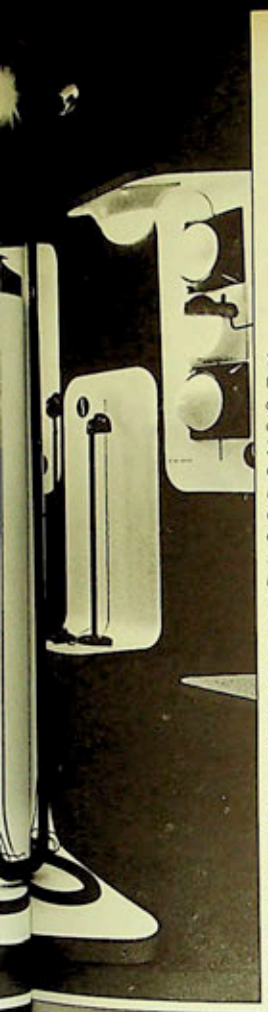
1 Dans le vaste ensemble conçu pour Print à Eurodomus 3, les architectes Casale et Ponzio ont réalisé, en collaboration avec des firmes industrielles, des artistes et des architectes, une série de stands illustrant les possibilités diverses qu'apporte ce matériau, par le renouvellement des formes et des couleurs dans la création des objets, du décor intérieur, de l'environnement. Casali et Ponzio ont dessiné notamment un paravent en lamifié plastique Print, à décor sérigraphique, accompagné ici de fauteuils « Papillon », en Print stratifié, de Pascale Morgue.

2 Les dernières réalisations de la firme Zanotta — lampes, cendriers, tables-poufs, bureaux et blocs de rangement en plexiglass — étaient présentées dans l'ambiance claire d'une vaste galerie conçue par Joe Colombo.

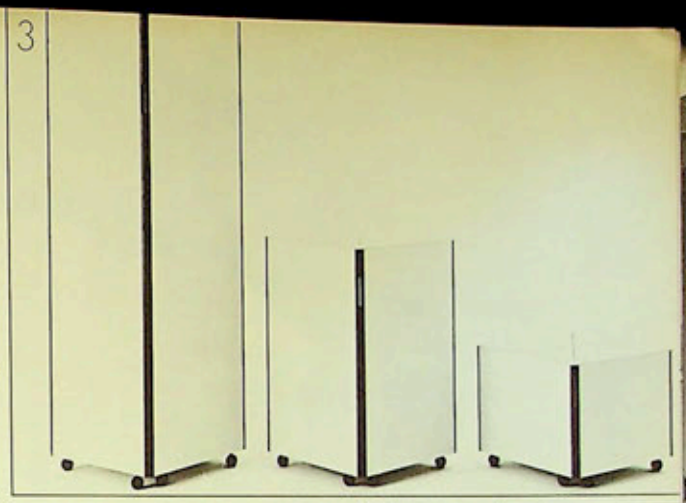
3 Un autre stand créé par Colombo: Rosenthal. Céramiques, verres et porcelaines étaient mises en valeur par la hauteur et le profil des plans d'exposition permettant d'isoler les pièces présentées ou de les associer en variations de formes, de lignes et de couleurs.

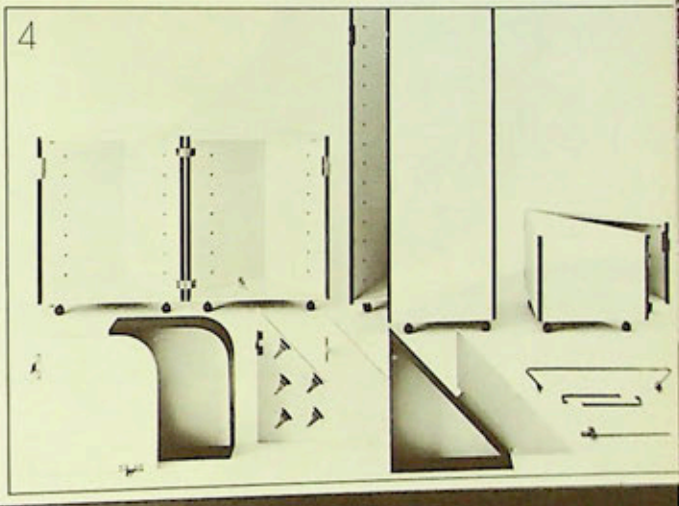


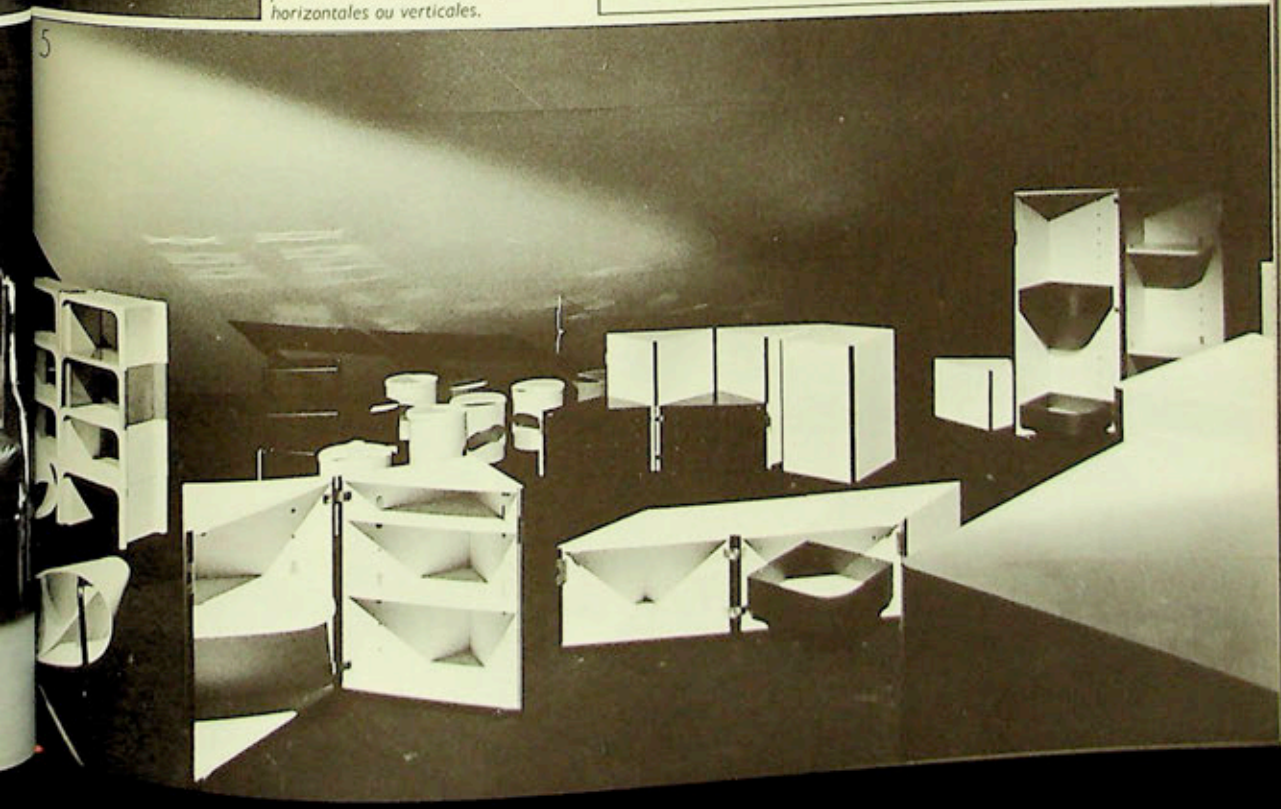


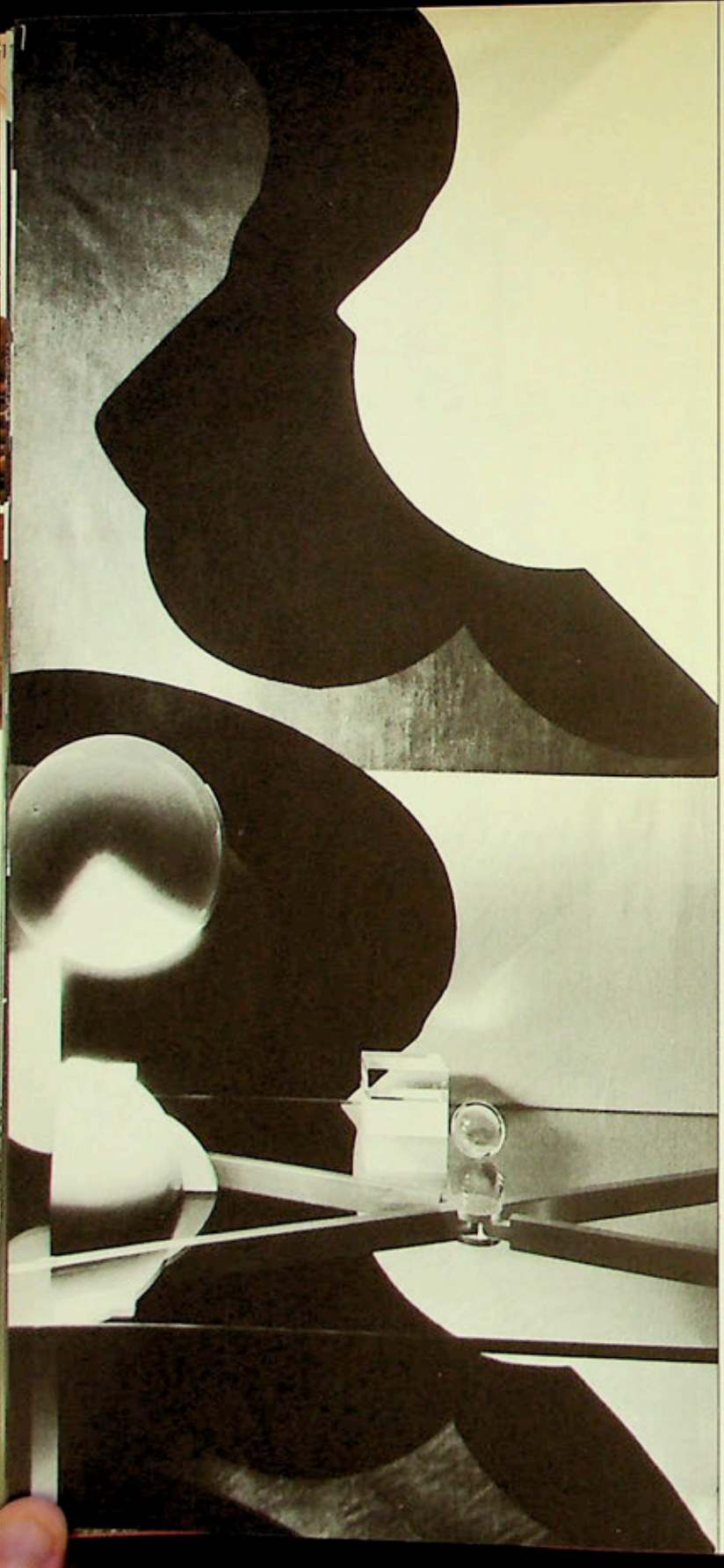


1 Joe Colombo a dessiné ces présentoirs en stratifié pour Stilnovo. Sur ceux du premier plan, les quatre versions de la lampe « Periscopio », d'Aroldi.
2 Fauteuil et canapé (2 ou 3 places) créés par Gae Aulenti et édités par Poltronova. La structure en métal chromé est garnie de coussins de cuir et d'un revêtement en tissu feutre sur le dossier. Diffusion en France: Formes Nouvelles.
***3-5** Mis au point par Joe Colombo pour Elco (Eléments Coordonnés pour l'ameublement), le « Triangular container system » comprend une série de parallélépipèdes de trois hauteurs différentes, s'articulant sur leur diagonale. Faciles à monter et à démonter, ils peuvent former, isolément ou par groupe, des éléments de plan carré, rectangulaire ou triangulaire, équipés à volonté en bibliothèque, bar, coiffeuse, penderie, rangement, etc... comme le montre la présentation ci-dessous, réalisée pour Eurodomus 3. On y voit également, au fond à gauche, la petite table « Scagno », de Giotto Stoppino, conçue pour des combinaisons multiples, horizontales ou verticales.*

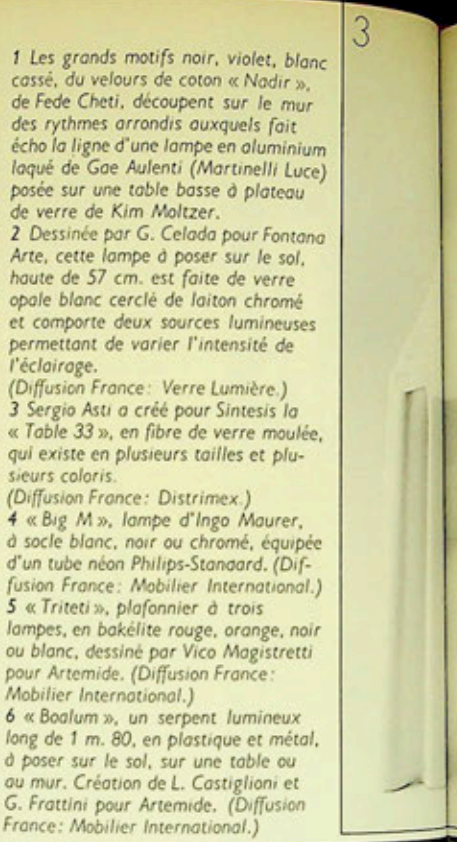


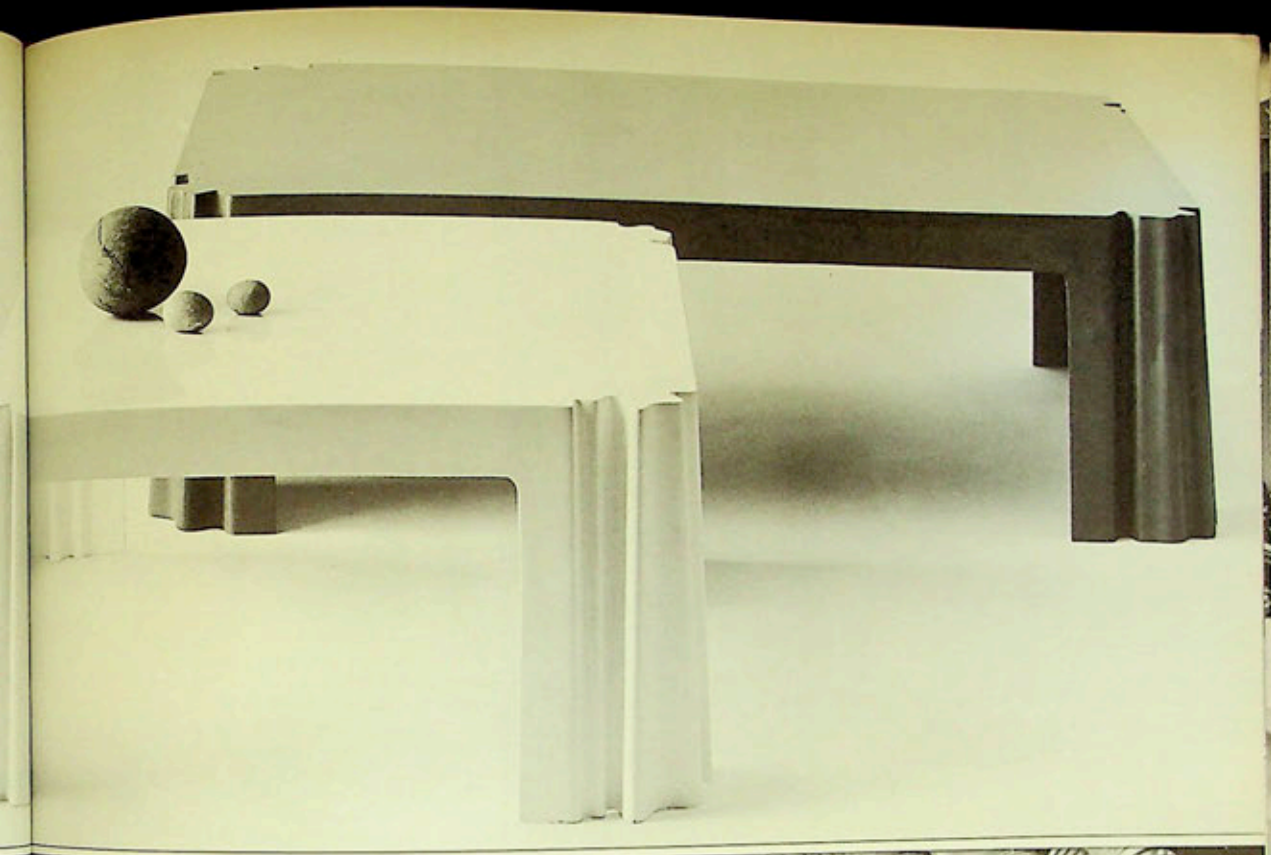




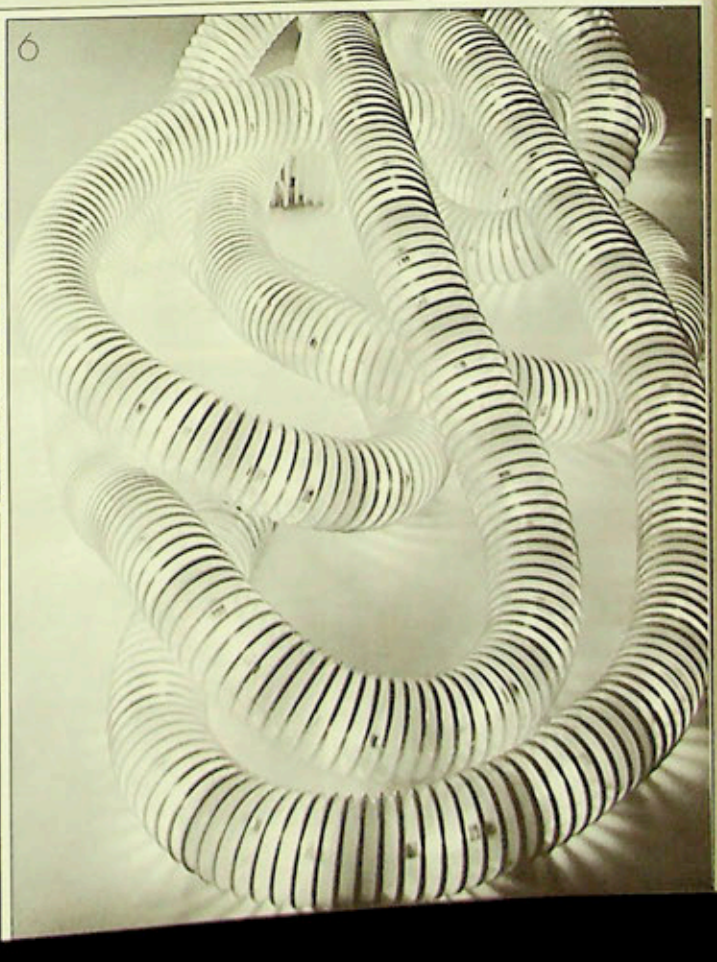


1 Les grands motifs noir, violet, blanc cassé, du velours de coton « Nadir », de Fede Cheti, découpent sur le mur des rythmes arrondis auxquels fait écho la ligne d'une lampe en aluminium laqué de Gae Aulenti (Martinelli Luce) posée sur une table basse à plateau de verre de Kim Moltzer.
2 Dessinée par G. Celada pour Fontana Arte, cette lampe à poser sur le sol, haute de 57 cm. est faite de verre opale blanc cerclé de laiton chromé et comporte deux sources lumineuses permettant de varier l'intensité de l'éclairage.
(Diffusion France : Verre Lumière.)
3 Sergio Asti a créé pour Sintesis la « Table 33 », en fibre de verre moulée, qui existe en plusieurs tailles et plusieurs coloris.
(Diffusion France : Distrimex.)
4 « Big M », lampe d'Ingo Maurer, à socle blanc, noir ou chromé, équipée d'un tube néon Philips-Stanaard. (Diffusion France : Mobilier International.)
5 « Triteti », plafonnier à trois lampes, en bakélite rouge, orange, noir ou blanc, dessiné par Vico Magistretti pour Artemide. (Diffusion France : Mobilier International.)
6 « Boalum », un serpent lumineux long de 1 m. 80, en plastique et métal, à poser sur le sol, sur une table ou au mur. Création de L. Castiglioni et G. Frattini pour Artemide. (Diffusion France : Mobilier International.)

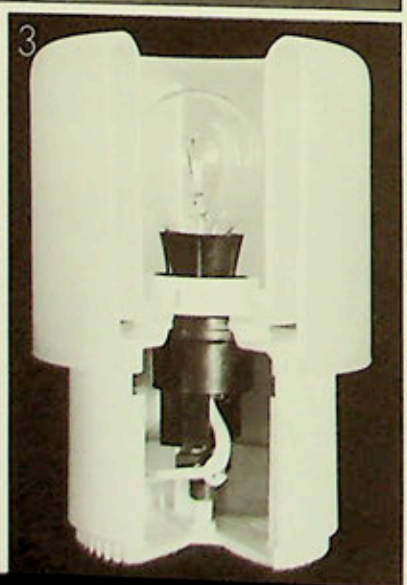




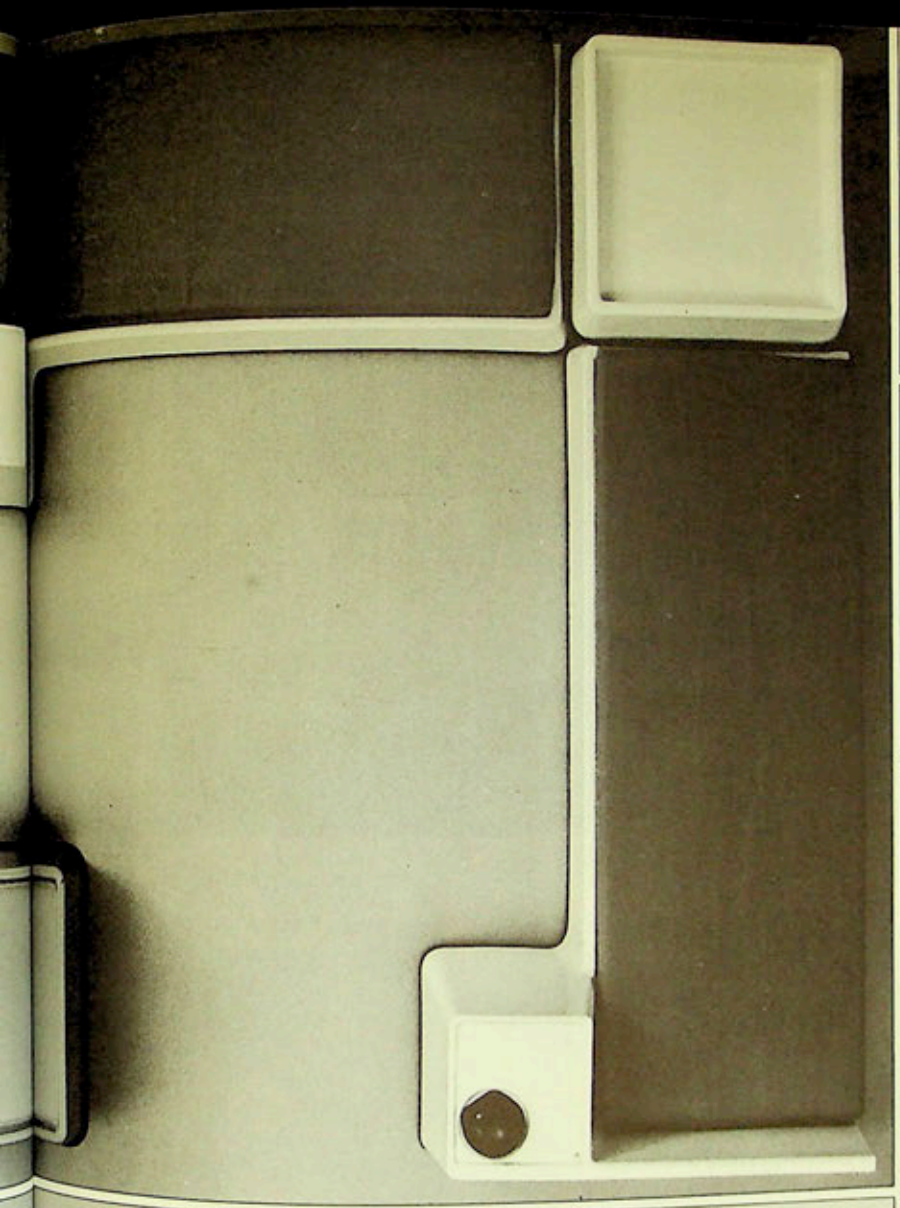
5



6



1 Dans la gamme « Topo », Joe Colombo a dessiné, sur le même principe d'un bras orientable en tous sens, un lampadaire de sol, une applique murale et une lampe de bureau avec base ou fixation à vis, en métal verni blanc, orange, rouge ou bleu. Edité par Stilnovo. (Diffusion France: Forma.)
2-3 Cette lampe éditée par Kartell est faite d'un socle en métal laqué et d'un globe de verre translucide. Elle s'allume par simple pression sur la partie supérieure du globe. (Diffusion France: Design S.A.)
4 Banquettes pour une salle de séjour, lits dans une chambre à coucher ou... tremplins de saut dans une nursery, ces éléments en fibre de verre moulée conçus par Marc Held constituent un point de départ rationnel dans l'ameublement d'une pièce, quel que soit son usage. Les éléments carrés, placés isolément ou en raccord entre les banquettes peuvent être utilisés comme sièges (par l'addition d'un coussin), table basse, bar ou jardinière (en position renversée). Edité par L'Echoppe. (Diffusion France: Prisunic.)
5 « Thor 922 », pendule créée par la Cristallerie Daum. Le cadran noir est encastré dans une sphère bleue de 10 cm. de diamètre.
6 Conçus par le designer italien Zanuso, la toute nouvelle balance de ménage BA 200 de Terraillon (mise en vente en septembre prochain) comporte un plateau réversible: dans la position photographiée ici, il reçoit les aliments solides; dans l'autre sens, il constitue un bac pour les liquides, poudres, farines etc... Le poids apparaît sur le cadran-loupe au centre du socle. Cette balance existe en blanc, jaune soleil et rouge.
7 « Efebo » fauteuil empilable en cycolac, rouge, blanc, noir ou orange, dessiné par Stacy Dukes, pour Artemide. Hauteur: 40 cm., largeur: 50 x 47 cm. (Diffusion France: Mobilier International.)
8 Piercarlo Jorio a dessiné pour Linea T la lampe de table « Kalinikta », en aluminium massif, dont le dispositif tournant permet de régler l'intensité d'éclairage. (Diffusion France: Distrimex.)
9-10 Deux lampes de bureau créées par Paolo Caliari pour Linea T: à gauche, « Silvestro M », qui se fixe par un étau à main; à droite, « Sigfrido BT », sur une base de résine blanche. L'une et l'autre comportent un bras en alliage léger d'aluminium anodisé ou laqué, portant un réflecteur à rotation complète, de hauteur réglable. (Diffusion France: Distrimex.)



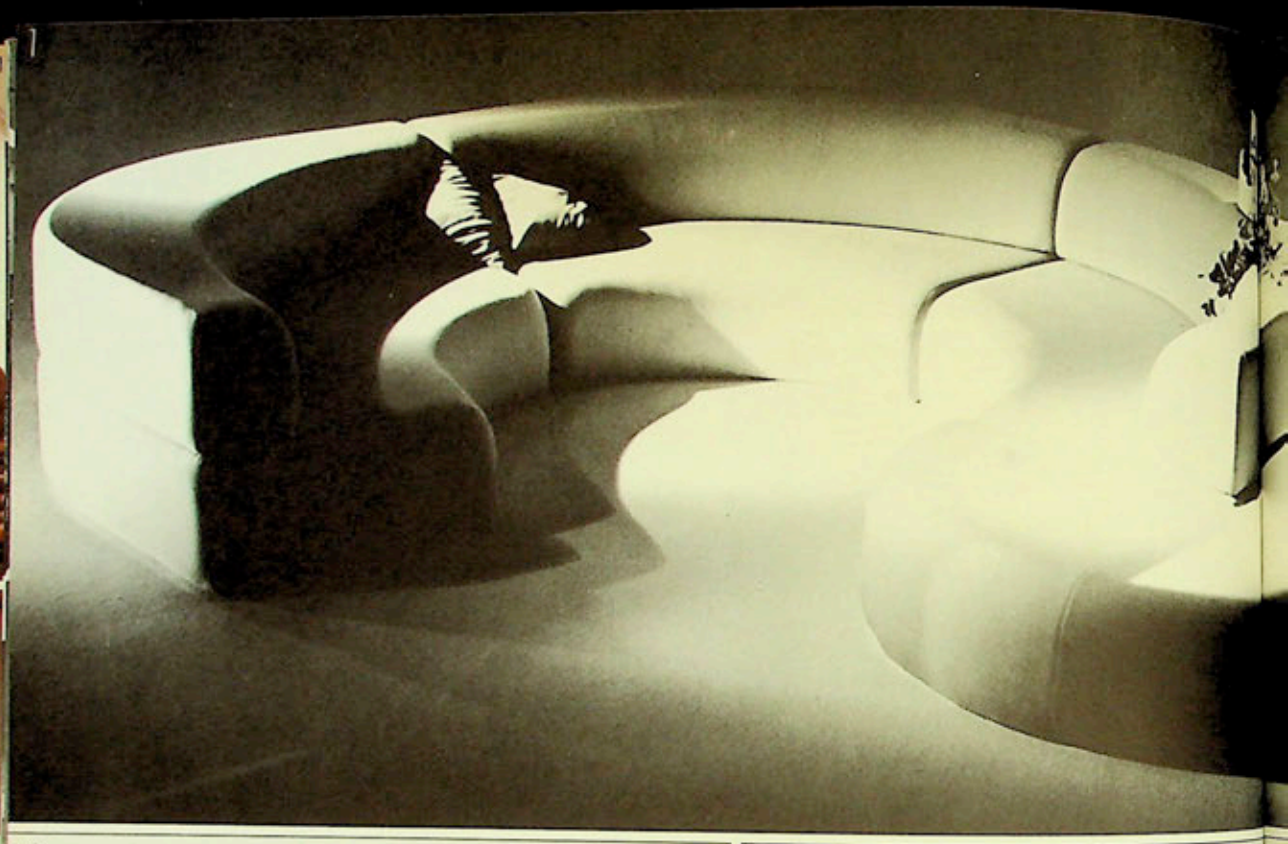
5

6

7

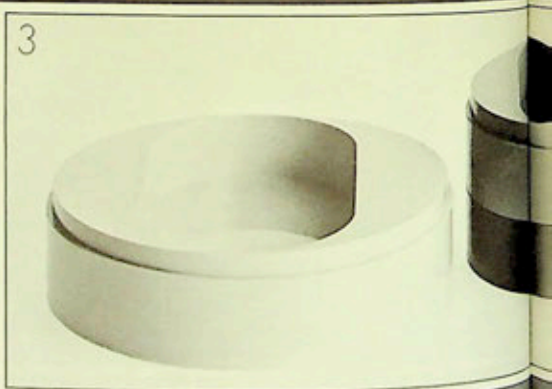
9

10

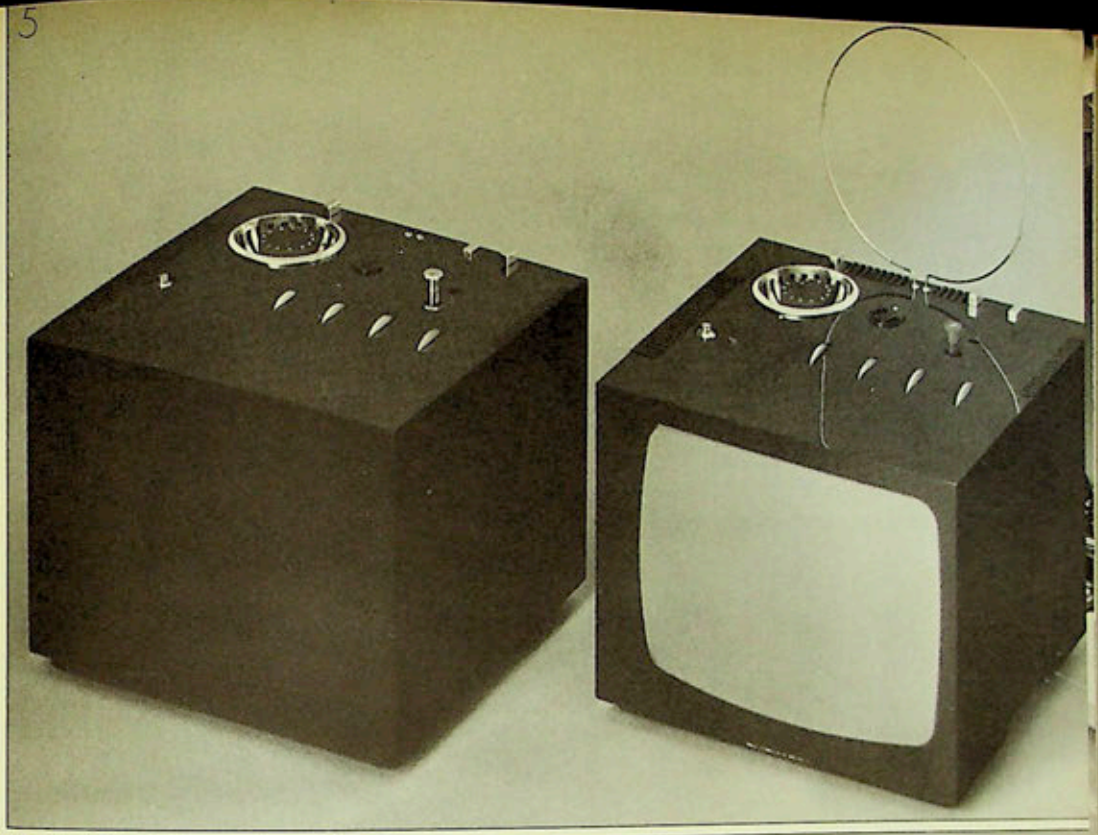


2

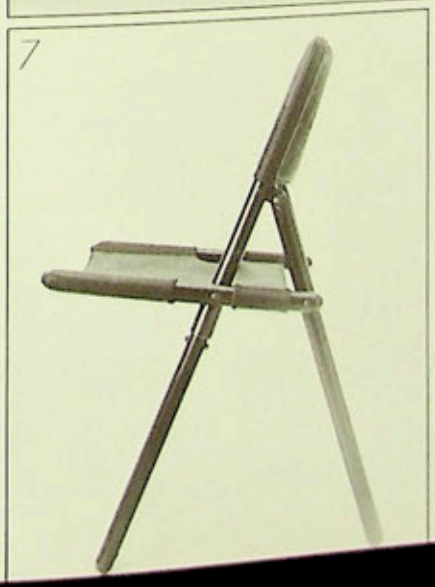
3

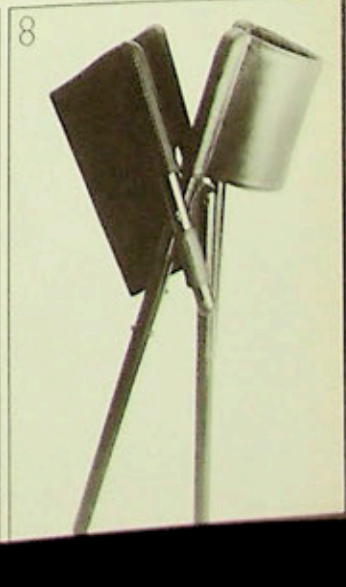


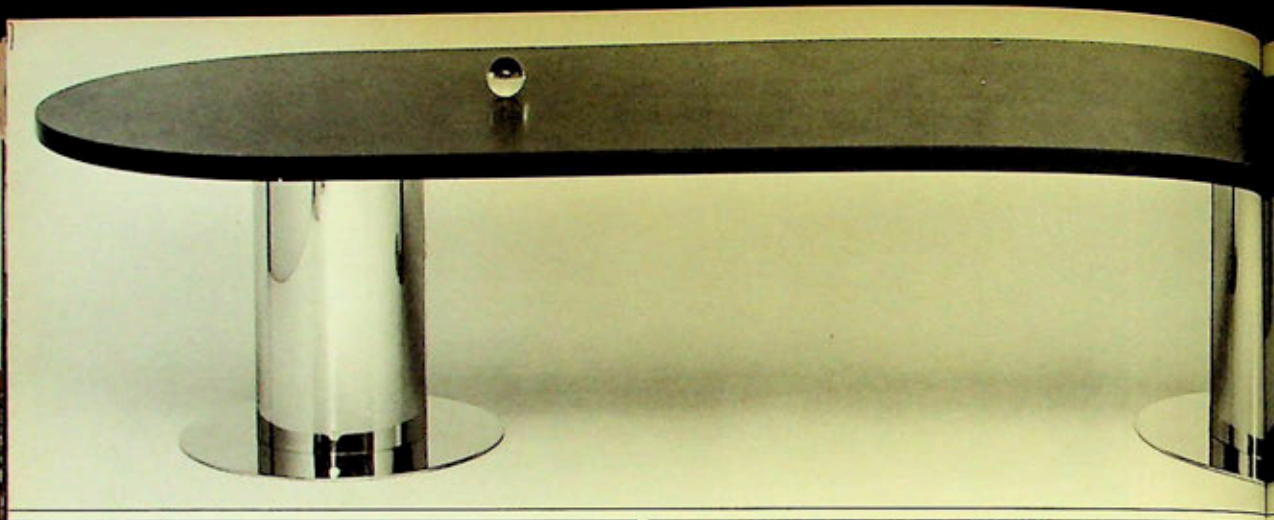
4



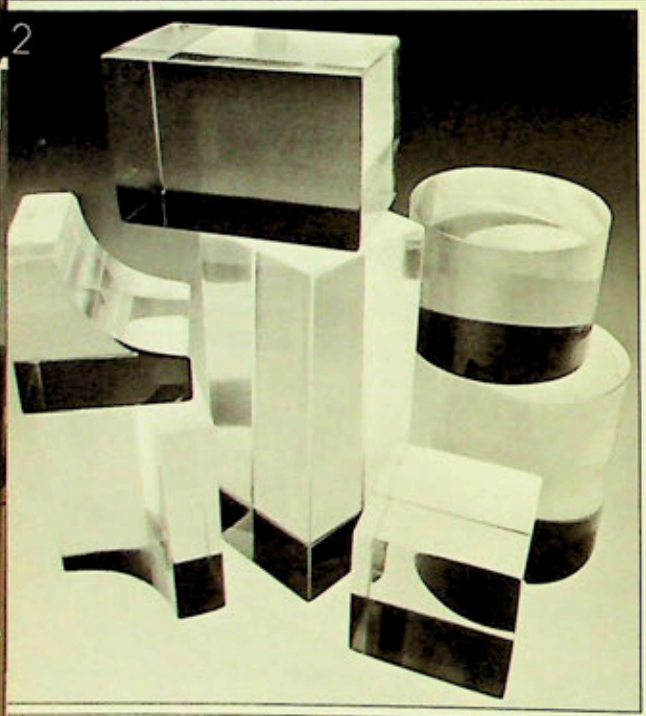
1 Composé de trois éléments de ligne ronde, l'ensemble « Environ Zéro », créé par Ennio Chiggio pour Nikol International peut être disposé soit en un cercle fermé que termine le pouf, soit en ligne sinueuse, selon les proportions de la pièce où il doit prendre place. La garniture est en peluche, tissu élastique, polyamide ou dermopelle (Diffusion France: L'Avant-Seine).
2 Cette lampe ronde est l'une des créations de Venini dans la série des éléments réalisés pour « l'environnement Pierre Cardin 70 ».
3 Cendriers en mélamine colorée de Sergio Asti, édités par Mebel.
4 « Visières », grande lampe en métal chromé ou vernissé dessiné par Sergio Asti pour Martinelli. (Diffusion France: Mobilier International.)
5 « Black st 201 12 », télévision portative à transistor de Brionvega. Elle fonctionne sur secteur ou sur batterie rechargeable. Elle est équipée d'antennes ainsi que de prises incorporées pour antenne extérieure et pour écouteur auriculaire. Le corps de l'appareil est en méthacrylate gris fumé; l'écran n'est visible que lorsque le poste est allumé.
6 Conception nouvelle du rocking-chair: ce siège en fibre de verre, à la ligne souple et parfaitement étudiée. C'est une création de Cesare Leonardi et Franca Stagi pour Elco.
7-8 « Navy », chaise pliante conçue par Sergio Asti, éditée par Zanotta. Elle est en frêne naturel ou vernissé, garni de tissu ou de cuir. (Diffusion France: Galerie Péquignot.)







2

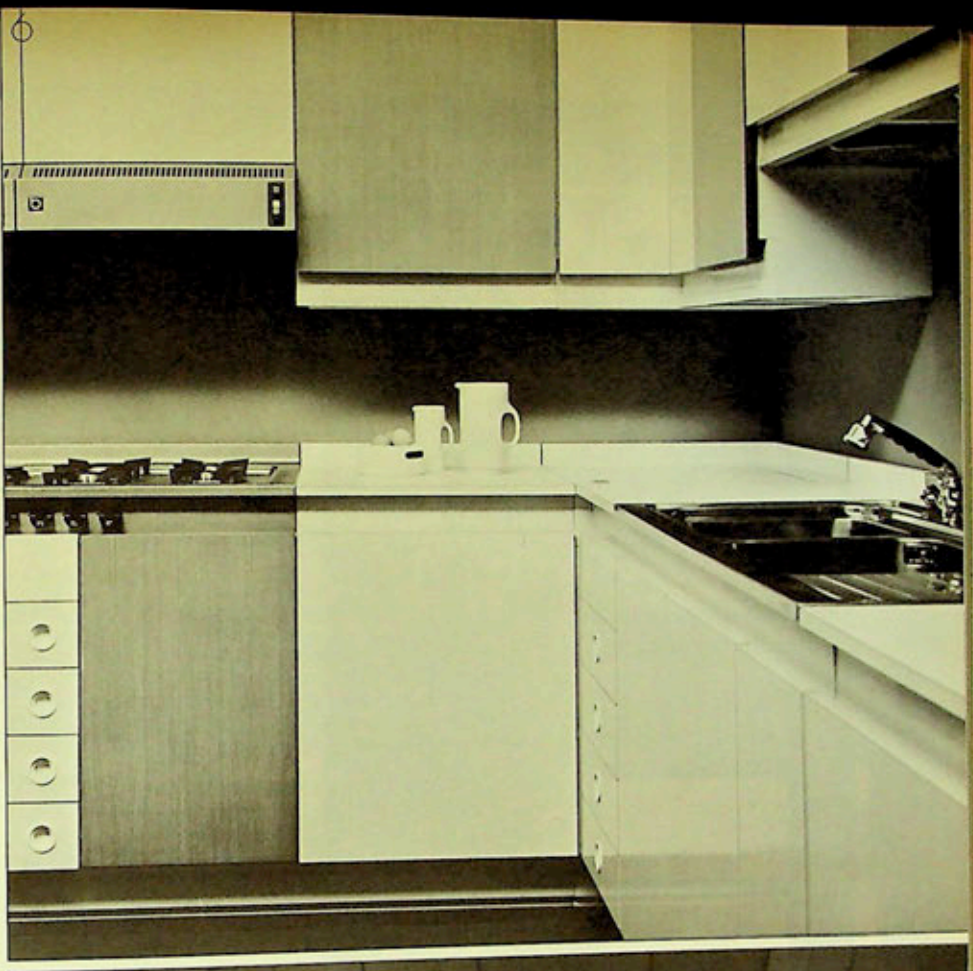


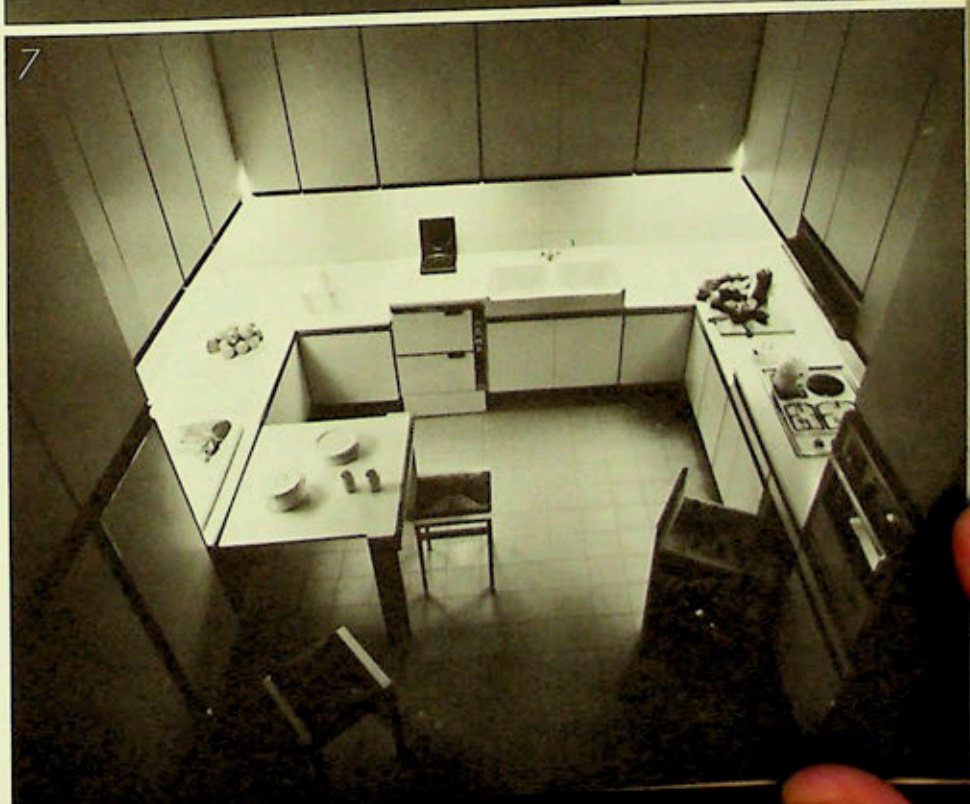
3

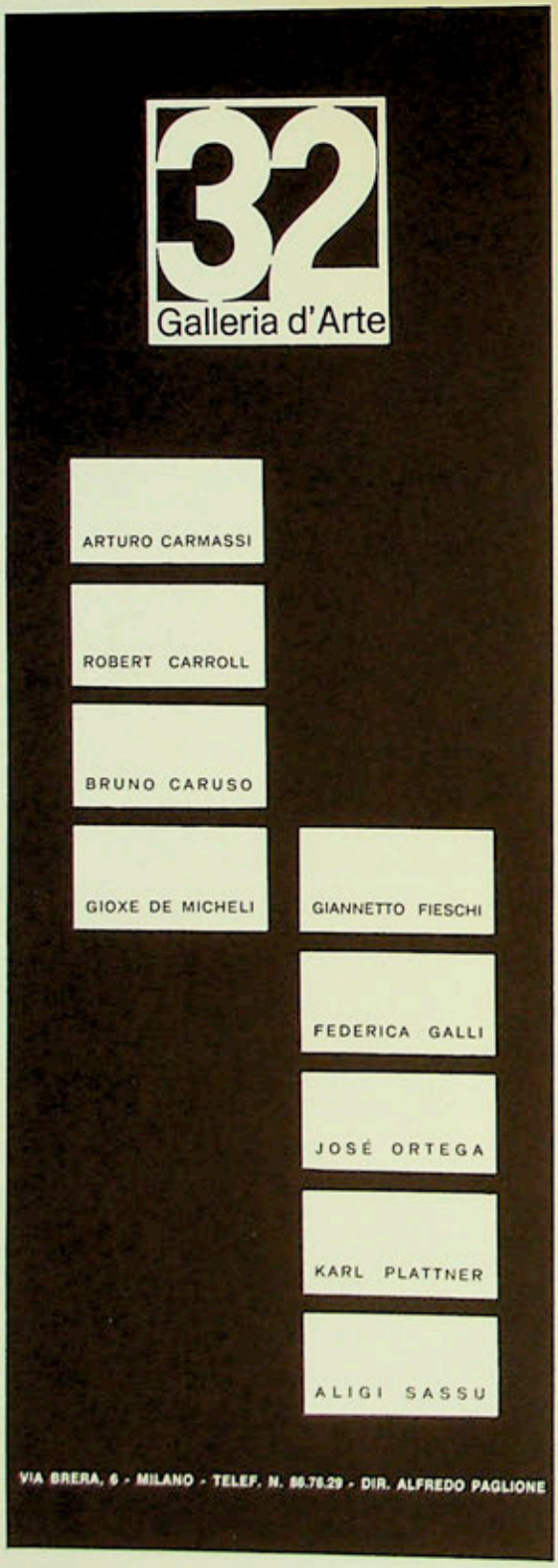
4

5

1 « Cidonia », table d'Antonia Astori de Ponti, édition Driade. Les socles cylindriques sont en acier inox. Le plateau de bois laqué existe en différentes dimensions (2 m. 60 à 3 m. 20). La même série comprend une table ronde sur pied unique, avec plateau de grandeur variable (1 m. 30, 1 m. 40 et 1 m. 60).
2 et 4 Créer « des éléments simples pour un ameublement dynamique », tel est le but que s'est proposé Antonia Astori de Ponti en mettant au point les formes et les lignes de la gamme Driade. Volumes de rangement, sièges, tables, accotoirs, dossiers s'imbriquent et se dissocient à volonté. Ils se démontent facilement, reçoivent des équipements intérieurs très divers et peuvent ainsi s'adapter à de multiples fonctions.
3 Conçu par le bureau d'études Dom-Milano, édité par G. I. Busnelli, le fauteuil « Libro » comporte une série de coussins qui, en pivotant sur la structure d'acier centrale, permettent de varier l'inclinaison du siège et du dossier.
5 « X-chair », chaise en chêne naturel avec des attaches de cuir. Siège et dossier rembourrés. Ferrures en cuivre brut. McGuire Company. (Diffusion France : Société Ngor.)
6 Dans cette cuisine dessinée par Gian Casé pour Boffi (Diffusion France : I. Sarfati), les finitions en bois naturel de chaque élément créent un rythme continu au bord des panneaux de lamifié. Les plans de travail comportent un dosseret moulé. Portes à fermeture magnétique.
7 Conçue par Claudio Salocchi pour Alberti, cette cuisine par éléments en bois lamifié et plastique offre deux hauteurs de plans de travail. Le dispositif d'éclairage est incorporé à la base des éléments suspendus.







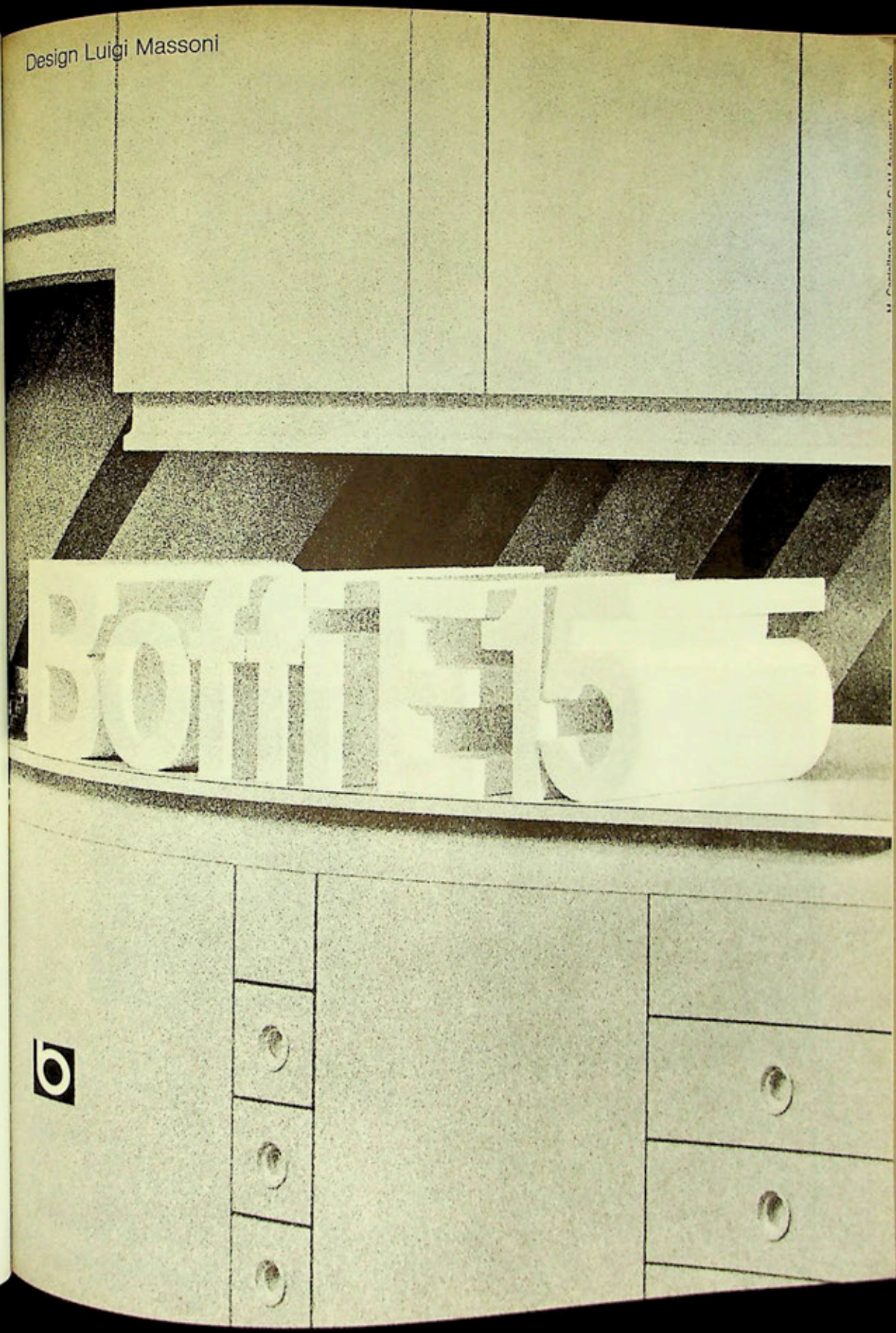
Magasins Boffi

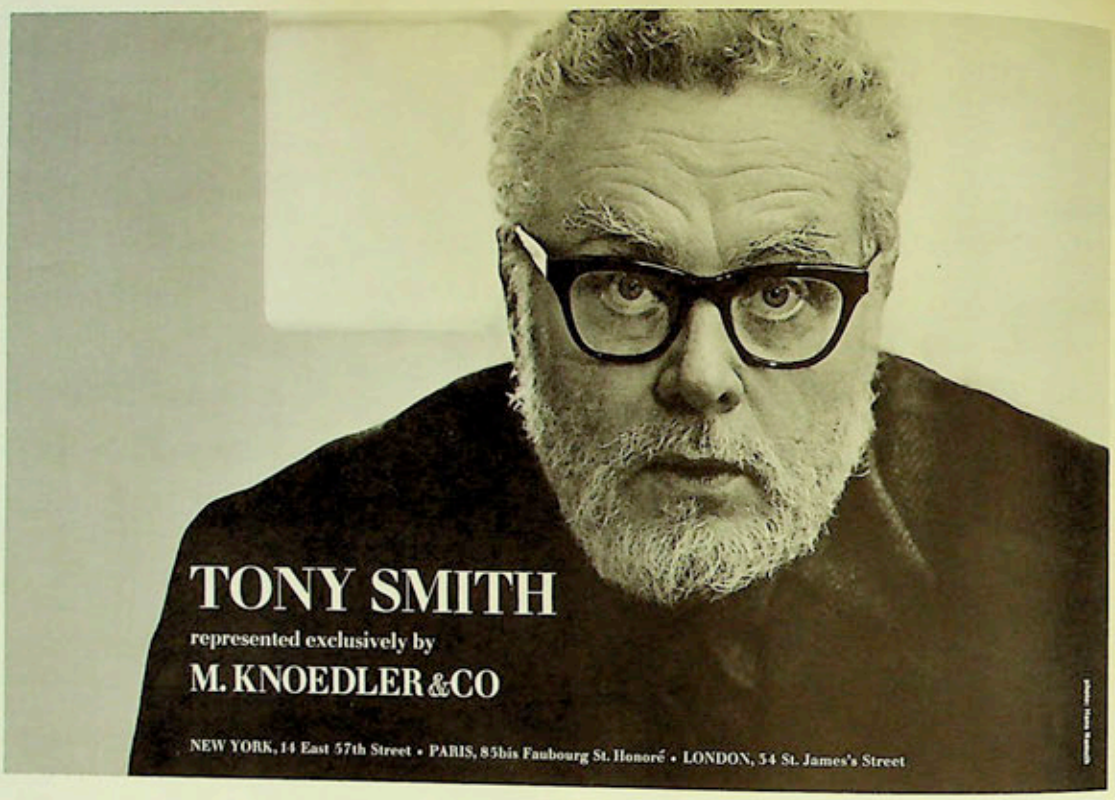
Paris	92, bd de Sébastopol, 3e 887.10.50
	52, av. Ledru-Rollin (Gare de Lyon), 12e - 343.84.55
	24, bd Raspail, 7e - 548.41.71
Lille	68, rue Esquermoise
Marseille	76, rue de Paradis
Metz	9, rue Pasteur
Nice	Cap 3000 Saint-Laurent-du-Var
Toulon	«La Tour d'Ivoire»
Toulouse	54, rue Pharaon

Concessionnaires Boffi

Ajaccio	81, Cours Napoléon
Avignon	25, rue des Marchands
Bordeaux	55, Cours d'Albret
Clermont-Ferrand	8, rue Blatin
Dijon	place Jean-Macé
Grenoble	6, rue Philis-de-la-Charce
Le Havre	122, bd de Strasbourg
Lorient	2, bd Joffre
Lyon	15, rue d'Algérie
Montpellier	17, bd du Jeu-de-Paume
Mulhouse	25, place de la Réunion
Nancy	35 ter, rue Saint-Nicolas
Nevers	1, rue Hoche
Pau	11, rue Léon-Daran
Rouen	30, rue Socrate
Saint-Nazaire	36, rue Albert-de-Mun
Salon de Provence	4, bd de la République
Strasbourg	48, rue du Jeu des Enfants

Design Luigi Massoni





le gallerie del naviglio
milano via manzoni 45
venezia san marco 1652
direttore renato cardazzo

Trousselle-Autoportrait

TROUSSELLE

Juillet / Août

Mairie de
GARGILESSE
Indre

JANSEN

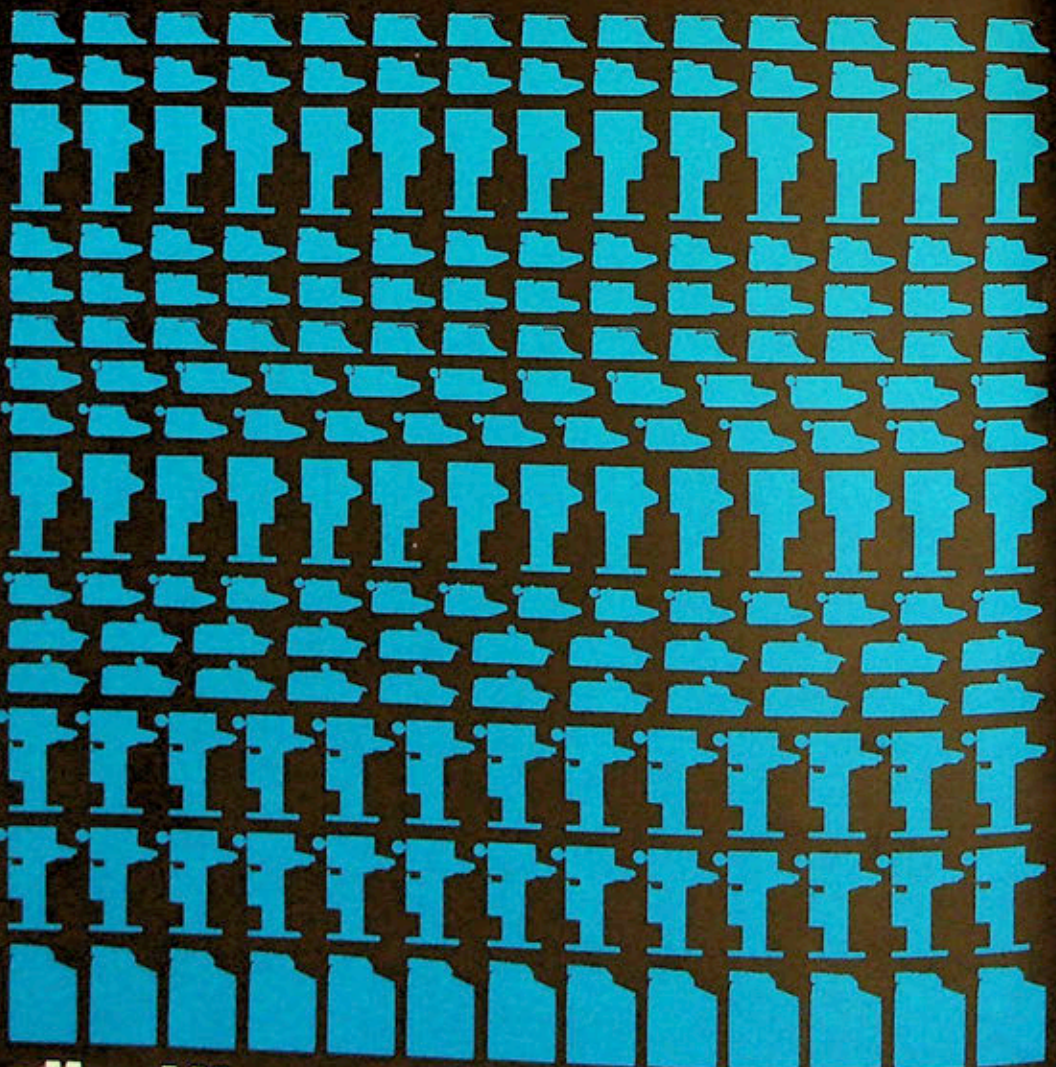
INC./DECORATION AND ANTIQUES/25 EAST FIFTY-FIFTH STREET, NEW YORK, N. Y.

9, RUE ROYALE, PARIS

RUA AUGUSTA 2662/SAO PAULO

MALKASTENSTRASSE No. 7, /4 DUSSELDORF

Olivetti
projette produit
distribue
les machines
de l'information



olivetti

L'OEIL

Sculpsit D. A. S. 1785. N.° 8. (D'après Saint Aubin, 1785.)

tissus
pour
ameublement

Bemberg®

la technofibre cupro de la Bemberg s.p.a.

Ets HENAULT

REVÊTEMENTS DE SOLS

VENTE - POSE - ENTRETIEN
SPÉCIALISTES D'INSTALLATIONS

DE MAGASINS
ADMINISTRATIONS
HÔTELS
APPARTEMENTS

MOQUETTES ET CARPETTES
DE PRODUCTIONS
FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

TAPIS D'ORIENT

INSTITUT NATIONAL DU TAPIS

PARIS - 9, rue du Quatre-Septembre
Tél. 742 48 90

NICE - 6, place Saëtone
Tél. 88 85 43

Stéphane Janssen

présentera
pour la première fois
et en exclusivité à Bruxelles

PIERRE COURTIN

Tableaux - Gouaches - Gravures

du 7 octobre au 5 décembre 1970

Tél.: (02) 47.06.66 10 h. 30 à 13 h. - 14 h. 30 à 18 h. 30
sauf dimanches et lundis

AFRIQUE - OCEANIE - AMERIQUE

WAJA - NIGERIA - 67 cm.

JACQUES KERCHACHE

53 RUE DE SEINE PARIS 6 TEL: 033 8779 734 7088

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE AOÛT-SEPTEMBRE 1970 Nos 188-189

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Malta Govt. Tourist Board: page 2 et 6 – National Museum, La Valette: pages 3, 4, 5, 7 et 8 – Soprintendenza alle Gallerie, Naples: pages 6-7 et 8 – Metropolitan Museum, New York: pages 11 à 14, 17, 18 et 19 – Laurence Brun: pages 20 à 25 – Giraudon: page 21 – Giacomelli: pages 28, 29, 31, 32 et 33 – André Morain: pages 26 à 33 – Marc Lavrillier: pages 43, 44, 47, 48, 51, 57, 58, 59, 62, 67, 68 et 69. Frank Guida: pages 52 à 54 – Paul Bijtebier: page 60 – Antique Trade Photographic Service: page 62 – P. Batillot: page 67.

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 40, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 56, 61 et 62 – Scala: page 9 – Metropolitan Museum: pages 10, 15 et 16. Frank Guida: page 55.

Notre couverture
Projet de Saint-Aubin pour un décor d'assiette, conservé à la Manufacture de Sèvres

Notre prochain numéro
Tout ce qu'il faut savoir de l'art et de l'architecture dans la vie d'aujourd'hui et de demain.

Abonnements
France: *Fr. 110.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 124.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.— ; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.— ; Mme Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé : $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.— ; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 L'ordre de Malte,
par M. G. de La Coste-Messelière

10 Le Centenaire du Metropolitan Museum, un entretien avec Théodore Rousseau

20 La genèse et les personnages du «Balcon» de Manet, par Pierre Courthion

26 Du nouveau à la Biennale? par Luce Hoctin

L'Œil du décorateur

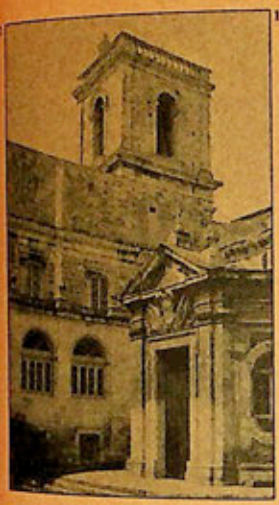
40 De Saint-Aubin à Hajdu, l'assiette de Sèvres

48 Sur la Seine, du XVIII[e] siècle à nos jours

52 Sur la 5[e] Avenue, le présent et le passé

56 Faubourg Saint-Honoré, une métamorphose discrète

60 Beaux objets sur le marché



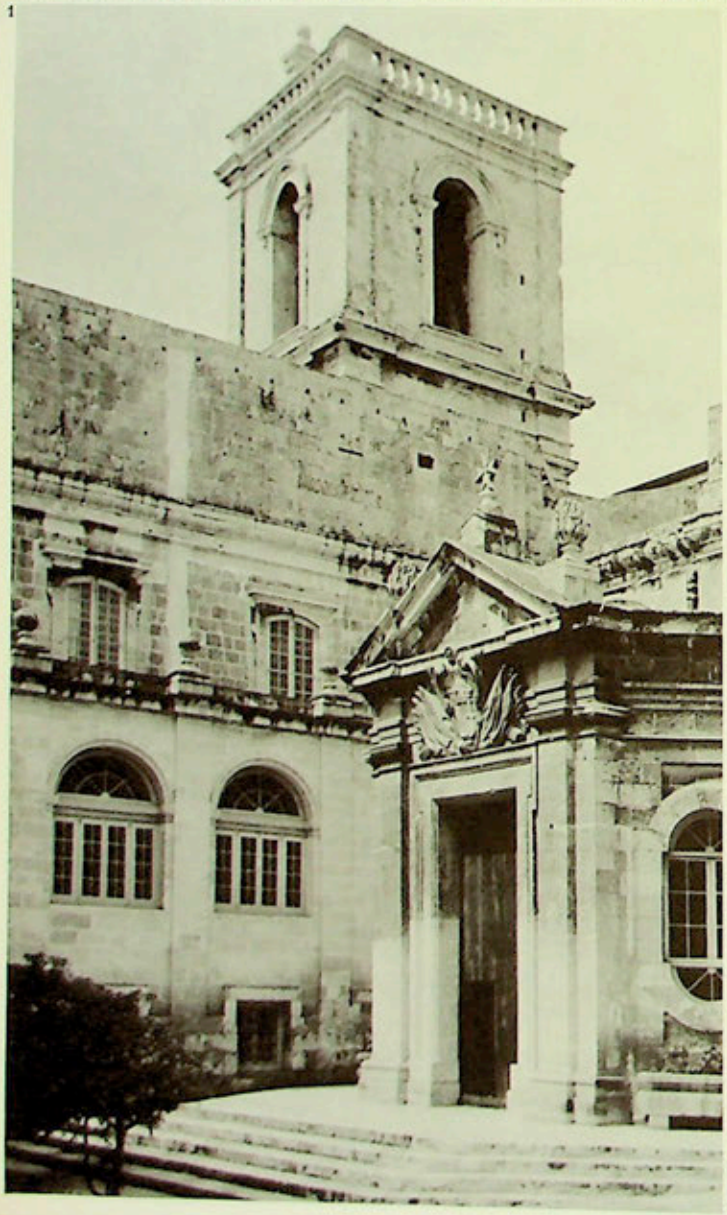
L'ORDRE DE MALTE

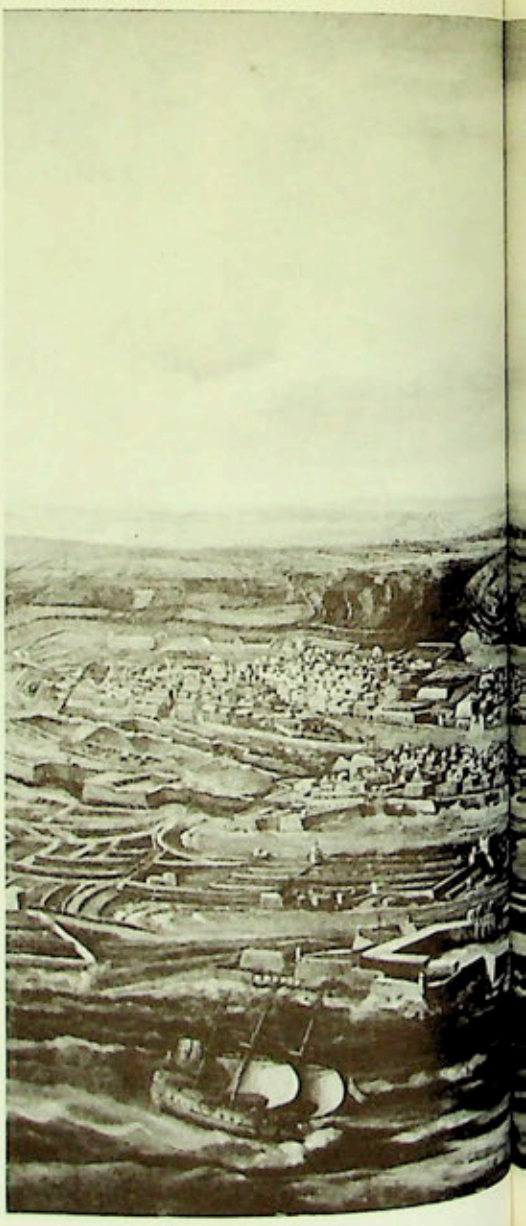
par M.-G. de La Coste-Messelière

La XIII^e exposition du Conseil de l'Europe a été l'occasion de découvrir à Malte les remarquables réalisations artistiques suscitées dans l'île par les Chevaliers de Saint-Jean

1 *L'église conventuelle de Saint-Jean, à La Valette, construite par Gerolamo Cassar en 1573. Le haut mur de gauche est celui de l'oratoire pour lequel Le Caravage peignit en 1607 « La Décollation de saint Jean-Baptiste ». A droite, la porte, construite au XVII^e siècle, menant de l'église au cimetière où furent enterrées les victimes du siège de 1565. L'église Saint-Jean devint « co-cathédrale » en 1816, avec les mêmes privilèges que la cathédrale primitive de Mdina.* **2** *« Vue panoramique de La Valette et de ses environs ». Peinture anonyme du XVIII^e siècle. 103×188 cm. Musée National de La Valette. On reconnaît, sur la péninsule centrale, La Valette, avec le tracé régulier de ses rues perpendiculaires et, à l'extrémité, le Fort Sant'Elmo (1551) ; à gauche, au fond, la pointe de Senglea, puis celle de Birgu, où s'installèrent les chevaliers lors de leur arrivée à Malte, en 1530 et qui fut rebaptisée « Vittoriosa » après l'échec de l'assaut turc en 1565 ; au premier plan, le Fort Ricasoli (1670).*

1





Le 15 février 1113, le pape Pascal II signait à Bénévent la bulle instituant l'Ordre hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem. Ce document, le plus ancien et le plus précieux de ceux qui figurent à l'exposition, marque la première étape d'une histoire qui, au cours des siècles, entraîna les chevaliers de Jérusalem à Chypre, à Rhodes, en Crète et finalement à Malte, en 1530. Ainsi pourchassé d'île en île par les Turcs, l'Ordre s'était fait de plus en plus militaire. Malte, accepté d'abord à contre-cœur, attaqué, fortifié à plusieurs reprises, sera le havre final où il se maintiendra pour deux siècles et demi.

Durant cette période, la pression ottomane s'atténue peu à peu. Les galères de l'Ordre participent à la bataille de Lépante en 1570, combattent les Turcs en Morée en 1603, assistent les Vénitiens en Crète cinquante ans plus tard. Mais elles servent surtout à pourchasser en Méditerranée les pirates musulmans basés sur les côtes d'Afrique du Nord. Certains chevaliers possèdent leurs propres navires et leur lutte contre les barbaresques prend parfois le caractère d'une guerre de course fructueuse, avec la bénédiction du Grand Maître qui perçoit dix pour cent des prises. La Valette devient une escale importante vers les ports du Levant comme vers l'Amérique. On ne construit plus de forteresses mais des entrepôts.

Cet essor économique fait bientôt passer au second plan la vocation première de l'Ordre au service exclusif de l'Eglise: le prestige international que lui valait un combat de quatre siècles contre les Turcs décline quelque peu. « Européen » au début de son histoire, en tant que défenseur de la chrétienté, — c'est-à-dire, en fait, de l'Europe même, — l'Ordre ne l'est plus guère que par son recrutement à partir du moment où il se fixe à Malte. La concentration dans l'île de ses activités détermine un développement artistique certain, et suscite notamment un art monumental d'une cohérence et d'une ampleur exceptionnelles. Peintres et sculpteurs, par contre, travaillent surtout au décor des églises et des palais. Ils réalisent ainsi des œuvres qui ne connaissent guère de rayonnement hors de Malte et qu'il faut aller découvrir sur place. La découverte n'en est pas moins saisissante, et il est important que la XIII^e^ Exposition du Conseil de l'Europe en ait été l'occasion.

On arrive aujourd'hui à Malte en survolant, après la Sicile, un panorama de côtes découpées et de collines dont le relief est dessiné, comme sur une carte, par les murets sinueux qui retiennent la terre arable, puis des villages aux murs dorés sous le soleil, serrés autour de leurs églises à coupole, enfin La Valette, avec le quadrillage régulier de ses rues dans une enceinte continue de remparts ponctuée de forteresses en étoile.

L'impression ressentie est fort différente à coup sûr de celle qu'éprouvèrent, en 1524, les émissaires du Grand Maître de l'Isle-Adam, venus enquêter sur les avantages et les inconvénients d'une éventuelle installation à Malte, suggérée par Charles Quint. Ils y trouvent « un rocher recouvert d'une couche de terre caillouteuse, pas de rivière et pas de puits, un grand nombre de maisons inhabitées, un fort ruiné pour toute défense et le bois si rare qu'on le

1 *Peinture anonyme du XVIII^e siècle représentant le Grand Maître avec le prieur de Saint-Jean, à gauche, l'évêque de Malte et le Général des Galères à droite. Au fond, un page et un chapelain. Huile sur toile. 75×50 cm. Londres, Museum of the Venerable Order of St. John.*

2 *Antoine de Favray: « Portrait du Grand Maître Emmanuel Pinto de Fonseca ». Huile sur toile. 248×190 cm. La Valette, sacristie de la co-cathédrale Saint-Jean.*

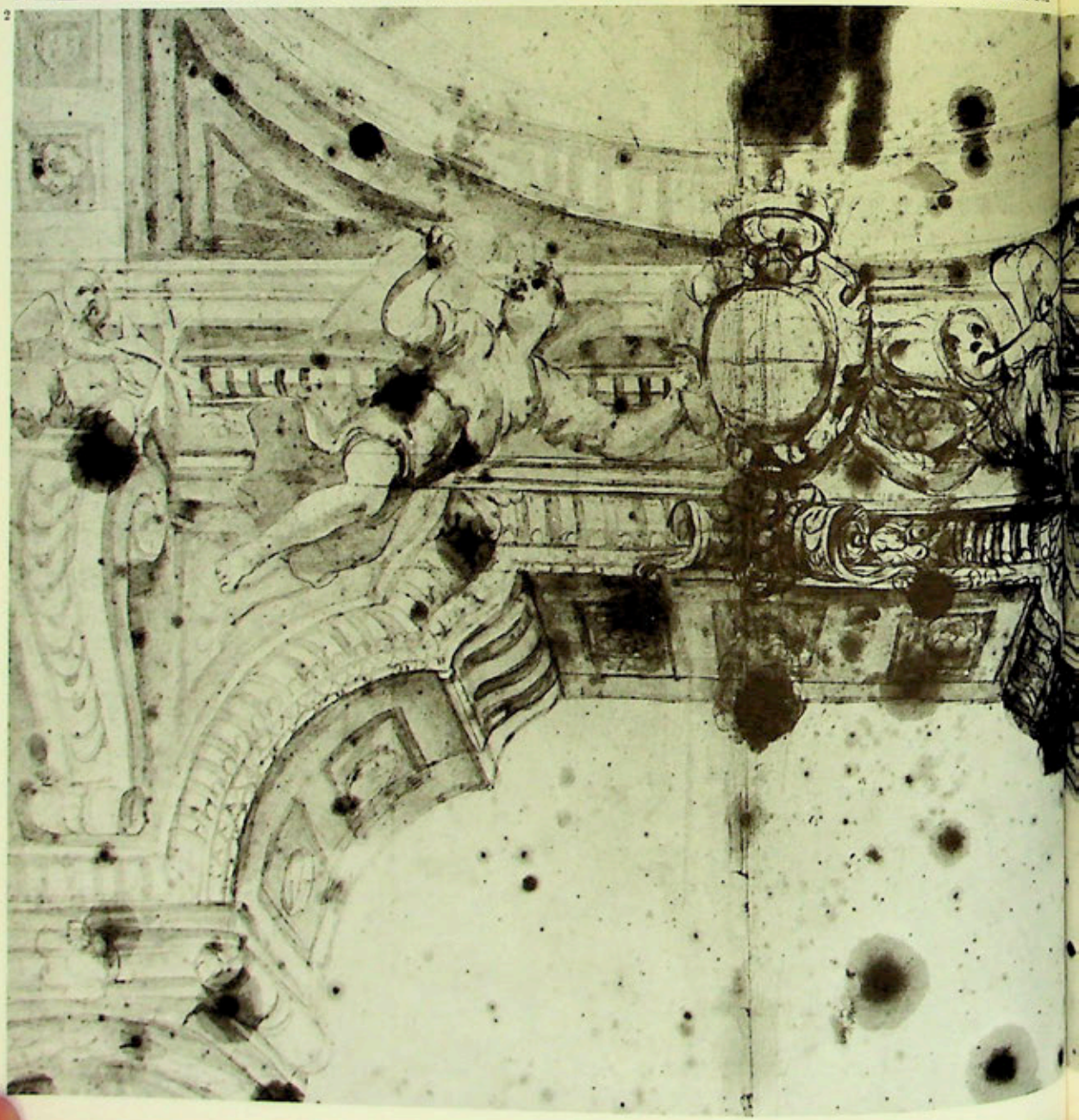
3 *Antoine de Favray: « Dames de Malte en visite ». Huile sur toile. 49×63 cm. Paris, Musée du Louvre. Favray envoya cette peinture de Malte à Paris en 1762, comme tableau de réception à l'Académie. Elle fut exposée l'année suivante au Salon, et sévèrement jugée par Diderot.*

vend à la livre. Ils apprécient pourtant l'existence « de deux grands ports capables de recevoir les flottes les plus importantes et de nombreuses baies où jeter l'ancre ». La proposition de l'empereur est finalement acceptée, contre l'hommage annuel d'un faucon symbolique au vice-roi de Sicile. L'Ordre doit en outre assumer la défense de Tripoli. Il reçoit aussi l'île de Gozzo, au nord de Malte, plus fertile, et si proche qu'il aurait été dangereux de laisser à l'ennemi la possibilité de s'y établir... Mais Rhodes demeure longtemps le paradis perdu dont les chevaliers espèrent la reconquête. Les premières implantations à Malte gardent un caractère provisoire. L'Ordre s'établit à Birgu, l'une des pointes qui découpent à gauche la baie où s'avance la péninsule du Mont Sceberras, futur site de La Valette (voir pages 2-3). Le Grand Maître s'installe au Fort Sant'Angelo, qu'on restaure à peine. Les « auberges », résidences des chevaliers construites par les différentes « langues » (chacune des nations ou provinces représentées) sont d'abord extrêmement simples; on se contente de restaurer les églises existantes. Dès 1541, experts et ingénieurs militaires préconisent l'évacuation de Birgu et la création d'une cité fortifiée sur la hauteur du Sceberras. Le coût de l'opération fait renoncer à ce projet. On construit seulement deux nouveaux forts, Saint-Michel, sur la pointe parallèle à Birgu, au sud, puis Sant'Elmo, à l'extrémité du Sceberras (voir pages 2-3). En 1551, l'année même où Tripoli tombe aux mains des Turcs, Dragut, un corsaire au service du sultan Soliman le Magnifique, débarque au sud de l'île et marche sur Birgu. Les fortifications, bien qu'à peine achevées, le déterminent à se retirer sans donner l'assaut. Mais les Turcs dès lors gardent l'œil sur Malte. Des espions relèvent les plans des fortifications. En 1565, c'est « le Grand Siège ». Une flotte turque de 181 vaisseaux débarque 30 000 hommes. Dragut est à leur tête. Il concentre ses efforts sur le Fort Sant'Elmo qui résiste un mois. Le Grand Maître La Valette organise la défense. Une chaîne tendue entre Saint-Michel et Sant'Angelo, un pont de bateaux en retrait font échouer les assauts ennemis contre Birgu, rebaptisée « Vittoriosa » après que les Turcs ont levé le siège, en septembre. La Valette est un héros. Mais il est lucide: une nouvelle attaque est probable. Le Grand Maître revient à l'idée de construire une ville fortifiée sur le Sceberras. Il réussit à convaincre le Conseil de l'Ordre, à obtenir du pape une aide financière substantielle et un architecte. Francesco Laparelli, qui avait été l'assistant de Michel-Ange et avait travaillé pour Pie IV à Civita Vecchia puis à Rome, arrive à Malte le 8 décembre 1565. Il

1

donne trois jours plus tard les premiers plans qui, dans l'ensemble, seront respectés. La ville sort de terre et prend le nom de son fondateur: La Valette. En 1568, les travaux sont si avancés que Laparelli peut regagner l'Italie. Son assistant, l'ingénieur maltais Girolamo Cassar lui succède dans la surveillance des travaux et dessine les principaux édifices de la cité nouvelle: le palais du Grand Maître, au centre, rythmé aux angles par un bossage «rustique», très caractéristique de la manière de Cassar, l'église conventuelle de Saint-Jean (voir pages 2 et 6), aux tours puissantes comme celles d'un château fortifié, mais dont la façade rappelle un projet de Michel-Ange pour San Lorenzo de Florence, les auberges des sept «langues» qui abandonnent leurs refuges primitifs de Birgu, puis des églises, celle des Carmes, de Sainte-Catherine, de Saint-Augustin, de Saint-Paul... L'œuvre de Cassar est considérable. Son

2



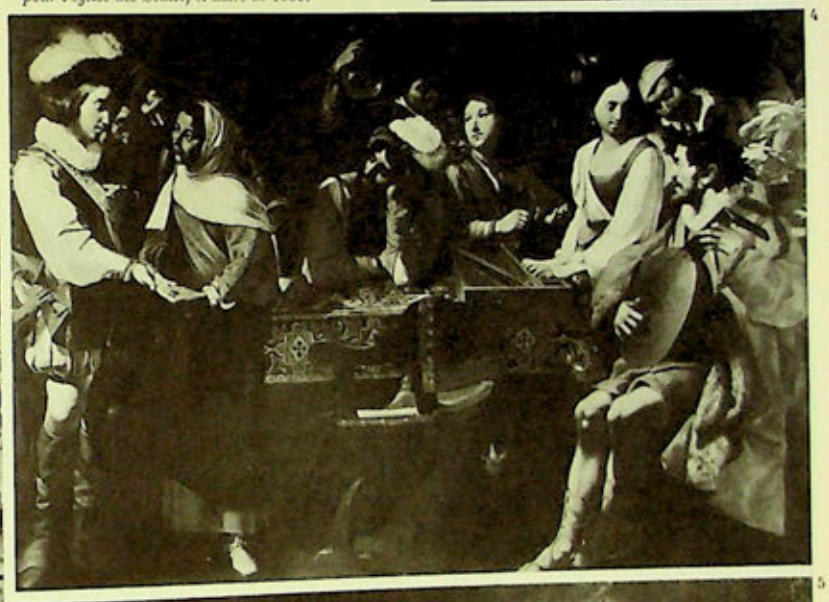
style marque toute l'architecture de La Valette et des autres cités de l'île où lui-même et des architectes, souvent anonymes, travaillant en même temps que lui, élèvent dans les trente dernières années du siècle, un ensemble étonnant d'églises paroissiales, de chapelles, d'édifices publics et privés. La plupart

---

1 *L'intérieur de l'église Saint-Jean. La voûte peinte par Mattia Preti (1662-1667), les arcatures entièrement sculptées, le dallage de marbre polychrome, constitué par quatre cents pierres tombales aux armes des membres les plus éminents de l'Ordre, constituent un somptueux décor, que viennent compléter, en certaines occasions, les tapisseries flamandes tissées sur des cartons de Rubens et de Poussin, données en 1697 par le Grand Maître Ramon Perellos.*

2 *Mattia Preti: « Etude pour le décor de la voûte de l'église Saint-Jean ». Sanguine, pierre noire, lavis rouge et gris. 40,5 × 55 mm. Naples, Musée de Capodimonte.*
3 *Mattia Preti: « Autoportrait ». Détail d'un tableau représentant saint Jean-Baptiste, que le peintre donna en 1673 à l'église de sa ville natale, Taverna, en Calabre. Il y est représenté en chevalier, tenant à la fois le pinceau et l'épée.*
4 *Mattia Preti: « Le Concert ». Huile sur toile. Turin, Accademia Albertina. C'est l'une des premières œuvres connues de l'artiste, exécutée vers 1632, et influencée par les scènes de concert caravagesques.*
5 *Mattia Preti: « Agar et Ismaël ». Huile sur toile. 127 × 150 cm. C'est au début de son séjour à Naples que Preti exécuta ce tableau dont cer ains traits rappellent la « Madone de Constantinople » peinte pour l'église des Scalzi, et datée de 1656.*

3

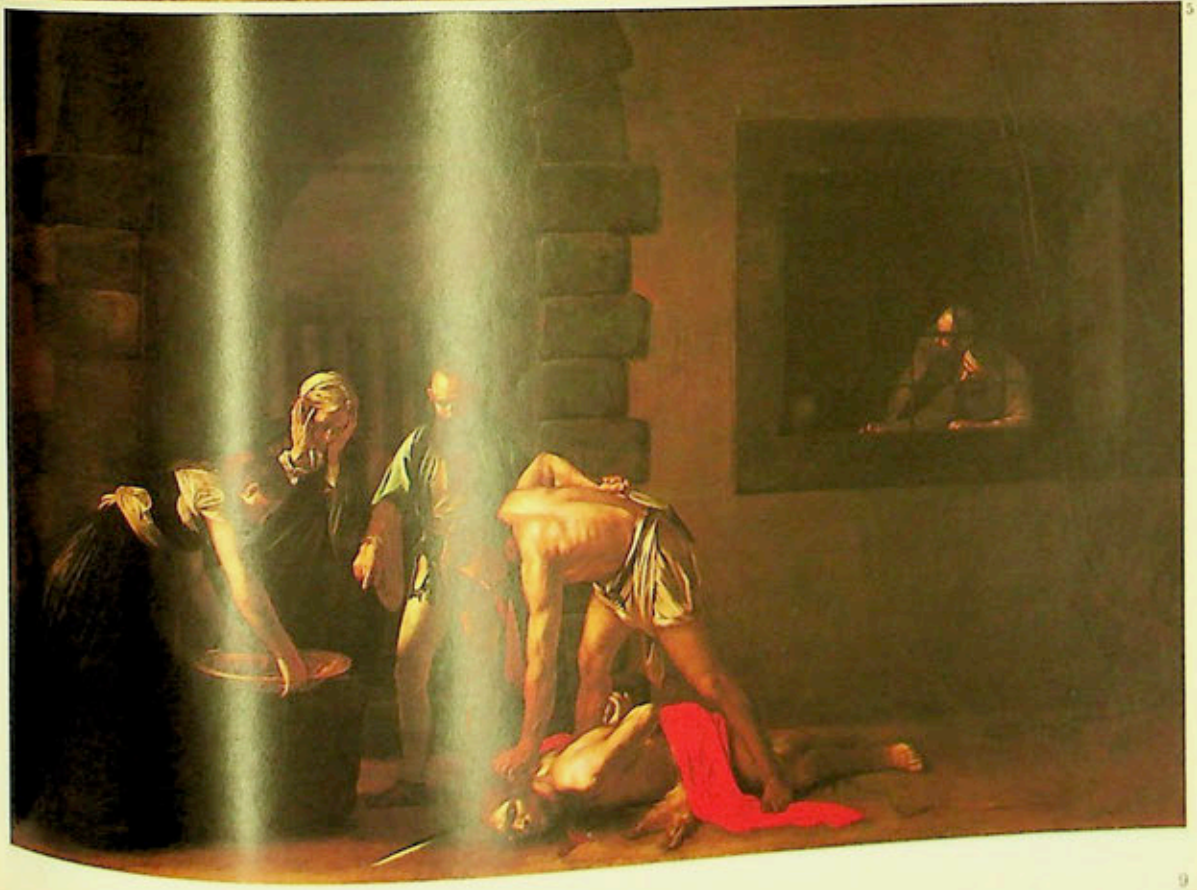


4

5

de ces monuments offrent nombre de traits maniéristes que Cassar a retenus de son séjour en Italie, mais qui connaissent à Malte une forme d'expression particulière. De même, au cours des deux siècles suivants, le développement continu de l'architecture suscite une adaptation proprement maltaise de l'art baroque — où les apports espagnols et français déterminent des variations à partir des modèles italiens — tant pour les entreprises nouvelles que dans les transformations et enrichissements sans cesse apportés aux constructions antérieures. Depuis la villa fortifiée, construite en 1586 par Cassar pour le Grand Maître Hugues de Verdalle, jusqu'aux frontons débordants de trophées dont est décorée en 1744 la façade de l'auberge de Castille reconstruite, c'est dans l'architecture que l'art connaît à Malte son développement essentiel et donne son expression la plus originale. Cet aspect majeur des activités artistiques de l'Ordre — dont les Grands Maîtres successifs, à Malte, furent avant tout des bâtisseurs — ne pouvait *(Suite en page 34.)*

1 *Mattia Preti : « La libération de saint Pierre ». Détail, Vienne, Gemälde-Galerie. Le tableau a été peint à Malte, vers 1680.* **2** *Mattia Preti : « Une courtisane » (?). Huile sur toile. Milan, collection Boleri. On peut penser que cette peinture, publiée pour la première fois à l'occasion de l'exposition, est un fragment d'une composition plus vaste et que la jeune femme représentée était à l'origine une Lucrèce ou une Cléopâtre, tenant, au lieu de l'éventail, une coupe de poison ou un serpent.* **3** *Mattia Preti : « Saint Sébastien ». Huile sur toile. Naples, église Sainte-Marie des Sept-Douleurs. Peinte à Naples en 1656, cette toile est la première et sans doute la plus belle des compositions de l'artiste sur ce sujet.* **4-5** *Le Caravage : « Décollation de saint Jean-Baptiste ». Huile sur toile. 361 × 520 cm. La Valette, Oratoire de la co-cathédrale Saint-Jean. (Ci-contre : détail ; en bas : la composition entière.) Cette immense toile, l'un des chefs-d'œuvre du Caravage, a été peinte par lui durant les quelques mois de son séjour à Malte, où l'avait appelé le Grand Maître Alof de Wignacourt, et d'où il s'évada après avoir été emprisonné à la suite d'une rixe avec un chevalier. Le peintre a écrit son nom dans le sang qui coule de la tête du martyr (fig. 4).*



Le second siècle du Metropolitan Museum

Le célèbre Musée fête cette année son Centenaire. M. Théodore Rousseau, un de ses directeurs, conservateur en chef du département des peintures, expose à Henri Zerner les origines, les problèmes et les perspectives de cette institution qui joue un rôle sans cesse plus important dans la vie de New York

Henri Zerner – M. Rousseau, vous êtes parfaitement bilingue, mais vous êtes Américain ; pouvez-vous m'expliquer cela en quelques mots?

Théodore Rousseau – Je suis né ici, nous nous sommes installés à Paris quand j'avais sept ans, j'ai reçu une partie de mon éducation en France puis en Angleterre. Et je suis revenu aux Etats-Unis à dix-sept ans.

H.Z. – Comment avez-vous commencé votre carrière dans les musées?

T.R. – Je me suis toujours intéressé à l'art ; j'ai d'abord voulu être architecte, mais dès mes études à Harvard que j'ai complétées à Paris avec Henri Focillon, j'avais décidé que je me consacrerais à l'histoire de l'art et à la muséologie.

H.Z. – Depuis quand êtes-vous au Metropolitan?

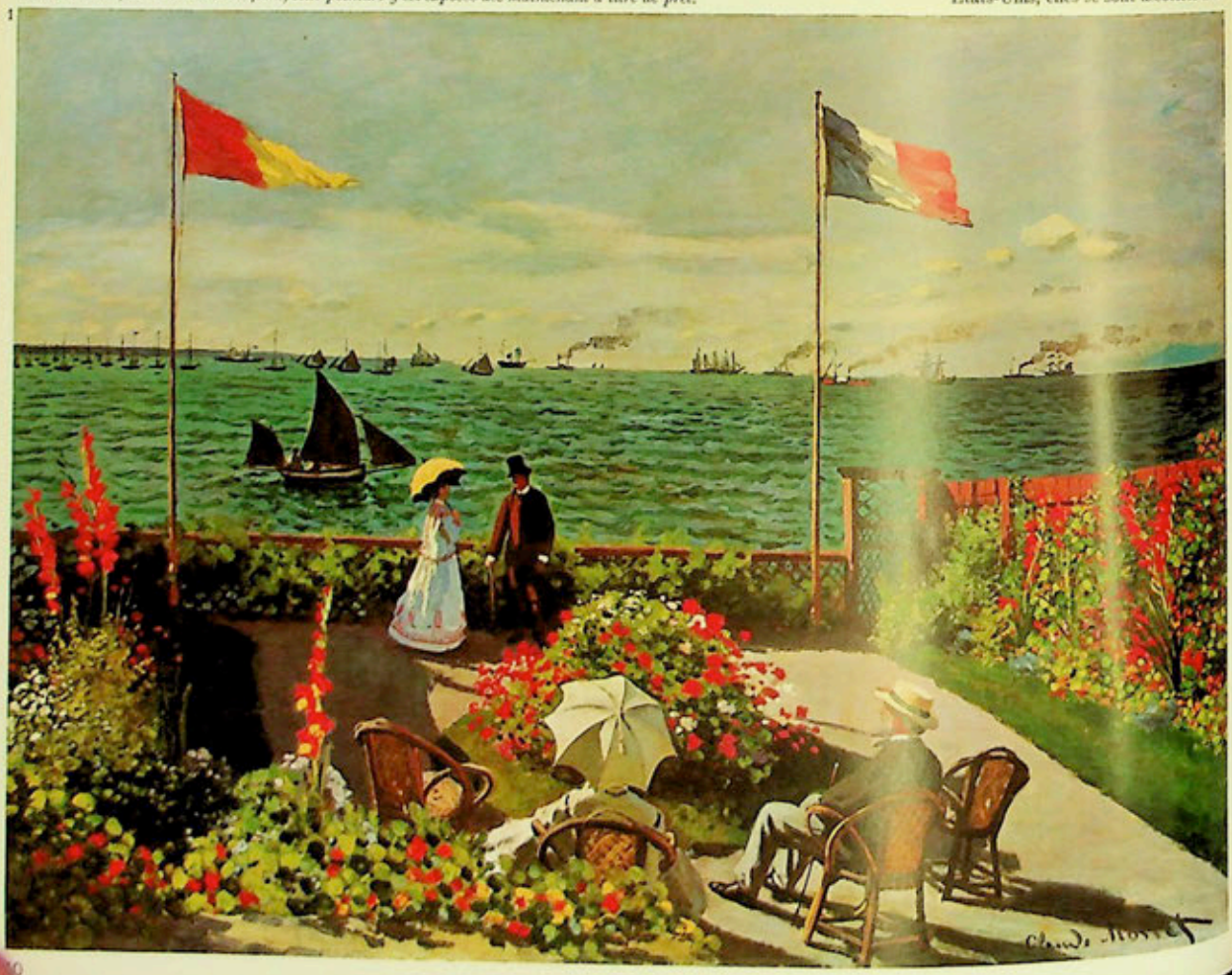
T.R. – Depuis le mois de janvier 1947.

H.Z. — Vous avez donc une longue expérience de la maison. Mais avant d'en venir à l'histoire récente du musée et au Centenaire, j'aimerais que vous me parliez des circonstances de la fondation du Metropolitan et des intentions de ses fondateurs

T.R. – Vous savez que l'idée de la fondation a été pour la première fois proposée à un déjeuner qui a eu lieu au Pré Catelan, à Paris. Différentes personnalités américaines étaient venues à Paris pour célébrer la fête de notre indépendance, le 4 juillet. Revenues aux Etats-Unis, elles se sont associées à un

1 *Claude Monet: « La terrasse à Sainte-Adresse ». 98 × 130 cm. Cet important tableau — un des chefs-d'œuvre de la collection impressionniste du Metropolitan — a été acheté par le musée pour £588.000 chez Christie's à Londres, le 1er décembre 1967.* **2** *Pierre Bonnard: « La terrasse à Vernon ». Huile sur toile. 149 × 190 cm. 1920. Légué au musée par Mrs Florence G. Gould, avec réserve d'usufruit, cette peinture y est exposée dès maintenant à titre de prêt.*

1



groupe de New Yorkais connus, à des artistes notamment. Après beaucoup de discussions, on décida de fonder un musée, qui serait semblable à ceux des capitales européennes.

H.Z. – Comment se fait-il que ce musée n'ait pas été constitué autour de la collection qui existait déjà, celle de la Société historique de New York?

T.R. – Le groupe du Pré Catelan et leurs amis avaient proposé cette solution à la Société historique de New York, mais celle-ci refusa, parce qu'elle ne voulait pas s'associer avec les personnalités en question.

H.Z. – C'était en fait une affaire de snobisme. Le musée a donc été fondé indépendamment, mais n'a pas été d'abord installé où on le voit actuellement; il y a eu dix années de pérégrinations, pouvez-vous nous en dire deux mots?

T.R. – Le musée a commencé dans une maison privée du bas de la ville, et s'est installé ensuite dans une académie de danse, près de la cathédrale Saint-Patrick. Finalement par leurs relations avec les hommes politiques de New York, les fondateurs ont pu avoir un grand terrain dans Central Park. Dès le début, le musée a été conçu comme un musée dans un parc.

H.Z. – Quand le musée a trouvé son site actuel, c'est-à-dire en 1880, est-ce qu'on a tout de suite commencé le bâtiment que l'on voit aujourd'hui?

T.R. – Oui, la partie occidentale du musée a été la première construite, elle existe encore maintenant, et nous gardons ces façades dans les nouvelles constructions que nous projetons. J'ai parlé du parc parce que cette partie-là, c'est la partie originale du musée: l'accès était alors du côté du parc et non du côté de la 5e Avenue. Nos projets pour l'avenir conservent l'entrée monumentale sur la 5e Avenue, mais nous nous proposons aussi d'ouvrir de grandes cours-jardins qui donneront directement sur le parc; le musée redeviendra donc beaucoup plus tourné vers la nature, comme on l'avait conçu au début.

H.Z. – Après la fondation et la construction des premiers bâtiments, le musée a grandi d'une façon spectaculaire; j'aimerais que vous nous disiez quelles ont été les étapes, c'est-à-dire en somme les collections et les grandes personnalités qui ont marqué son histoire.

T.R. – Le musée, vous le savez, est une espèce de reflet du développement culturel de la ville et il est intéressant de constater que le premier achat a été un achat de tableaux. Deux experts européens furent chargés d'acheter des peintures en Belgique; il y avait à ce moment-là une crise là-bas. Ils nous ont rapporté 150 tableaux, dont plusieurs sont encore sur nos murs, les autres n'étant pas accrochés de manière permanente. Nous avons eu alors des œuvres intéressantes des écoles hollandaise, flamande et française. Après cela il y a eu une période où l'archéologie a beaucoup intéressé le musée. Le premier grand apport a été le fait du premier directeur, le général di Cesnola, un Italien, compagnon de Garibaldi, qui était venu ici pendant la guerre civile et avait été récompensé pour ses services par le consulat de Chypre. Là, il avait fait beaucoup de fouilles et avait ramené un grand nombre de statues et d'objets qui ont fini par entrer au musée. D'autres sont venus de fouilles que nous avons faites en Egypte à la même époque. Le monde ancien, le monde classique occupait beaucoup les esprits à New York à ce moment-là.

Les premières grandes collections de peinture ont été les collections Altman et Marquand. Marquand a été l'homme qui a acheté notre plus beau Vermeer, notre plus beau Van Dyck, notre plus beau Hals; il les a donnés au musée en 1890. Altman, qui était propriétaire du grand magasin de ce nom à New York, a constitué une collection hollandaise, une collection de peinture ancienne classique d'une très grande qualité, sans jamais quitter son pays. Il avait aussi un important ensemble d'objets orientaux qu'il a donnée également au musée. Plus tard, en 1929, ce fut la collection Havemeyer, l'apport le plus important que nous ayons jamais reçu. Les Havemeyer ont acheté les plus beaux Greco, les plus beaux Goya, des pièces orientales splendides, et en même temps ils achetaient des peintres contemporains. Ils étaient amis de Degas, et ils nous ont laissé des impressionnistes extraordinaires. Après cela nous avons été enrichis encore par les dons de différentes collections. La peinture a pris plus d'importance au début du siècle. Par exemple, un de mes prédécesseurs a acheté à l'Armory Show, en 1913, le premier Cézanne entré dans un musée américain; il a aussi acheté la grande « Madame Charpentier » de Renoir, et entre autres le Bruegel des « Moissonneurs »; c'était un conservateur extraordinaire.

H.Z. – Ceci concerne essentiellement la peinture dont vous avez été chargé très longtemps, et dont vous êtes largement responsable encore, mais le musée a aussi une collection très prestigieuse d'objets. Et c'est là que le célèbre banquier J. Pierpont Morgan a eu une influence considérable. C'était un homme qui aimait les objets de « prestige ».

T.R. – En tant que collectionneur, il avait une imagination extraordinaire qui était surtout portée sur l'histoire.

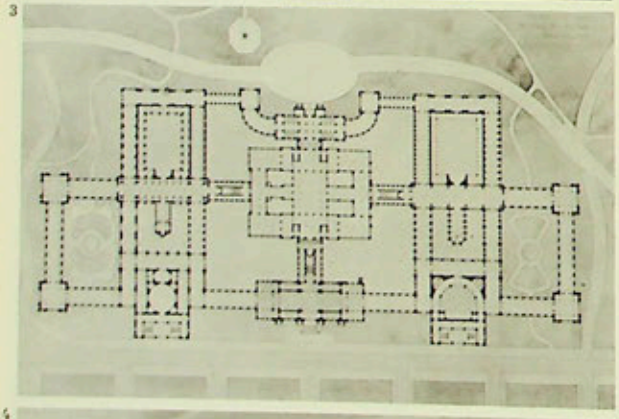
H.Z. – C'était un rêve historique de prestige et de grandeur.

T.R. – Je crois que nous avons une tendance comico-démocratique à croire que ces gens ne voyaient en leur collection qu'un instrument de grandeur. A mon avis, un vrai collectionneur ne doit

1

2

3



4

5

pas craindre la démesure. Dans les années trente, on a édifié les Cloisters. Les Cloisters sont vraiment une chose très extraordinaire. L'idée de reconstituer un cloître près de New York peut paraître aberrante. Mais le résultat est vraiment étonnant de simplicité, de pureté et de beauté, sans rien de choquant.

H.Z. – L'idée, évidemment, fait frémir.

T.R. – Le résultat constitue pourtant un des meilleurs ambassadeurs de la culture française, peut-être le meilleur.

H.Z. – On peut penser aussi que cela a empêché la destruction d'un certain nombre de choses qui auraient entièrement disparu ; le cloître de Conques n'aurait peut-être laissé aucune trace, sans l'intervention américaine.

T.R. – La plupart de ces cloîtres ont été achetés par un sculpteur, Georg Greban, à la fin du siècle dernier.

H.Z. – Ces immenses collections ont nécessité bien entendu l'agrandissement du musée qui était en somme assez modeste à l'origine. De quand date la grande expansion du bâtiment?

T.R. – Nous avons fait au début du siècle un plan dont les dessins existent encore. Cela ressemble un peu au Louvre, à un énorme palais européen. Le début de ce palais est la façade classique sur la 5e Avenue, de Stamford White. Nous venons de la modifier en mettant de nouveaux escaliers et des fontaines de chaque côté et en créant une grande place devant le musée.

H.Z. – Mais la façade n'a jamais été terminée.

T.R. – Non, il y a dans la partie haute de grands blocs de pierre qu'on avait eu l'intention de sculpter pour en faire des statues, ce qui n'a jamais été fait. Nous voulions les enlever au moment du nettoyage de la façade et de la reconstruction de l'escalier. Mais à notre amusement, la Commission des Sites et Monuments historiques a décidé que ces blocs de pierre devaient être maintenus en place. La façade restera donc comme elle est, ce que nous construirons dans l'avenir se passera derrière.

H.Z. – Nous y reviendrons tout à l'heure.

T.R. – Le plan original du musée s'inspire directement de la charte de fondation qui prévoyait un musée encyclopédique. C'est en cela que le Metropolitan Museum est différent de tous les autres musées du monde; il n'y a pas de musées complètement encyclopédiques, sauf peut être l'Ermitage où nous avons tout, depuis le début de notre civilisation jusqu'à l'art moderne; nous achetons et exposons l'art d'aujourd'hui. A cause de cette volonté encyclopédique, nous avons acquis dès le début des ensembles et des intérieurs entiers d'édifices qu'on détruisait en Europe, à Londres, à Vienne ou à Paris. Nous avons installé des pièces avec des boiseries, des plafonds sculptés, des cheminées, tout ce qui donne l'atmosphère d'une époque.

H.Z. – En somme, la reconstitution d'un décor historique.

T.R. – Exactement. Ainsi nous avons reconstitué le « studiolo » de Frédéric de Montefeltre à Urbin, des ensembles autrichiens et anglais, un salon de l'hôtel de Tessé, une boiserie de l'hôtel Pillet-Will, toute une série dont un groupe français vraiment extraordinaire.

H.Z. – A quand remontent ces installations?

T.R. – Dès l'origine, on a fait des salles historiques. L'idée exprimée dans la charte a toujours été de donner au public une vue juste de la manière dont l'art s'insère dans la vie de tous les jours.

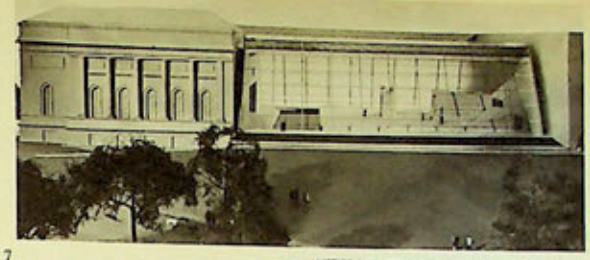
H.Z. – C'est donc un musée envisageant l'art comme une fonction culturelle avant tout et, à ce point de vue, le don que vous avez reçu l'année dernière — tout un temple égyptien — semble particulièrement important. J'aimerais que vous nous disiez comment on va présenter ce monument.

T.R. – En reconnaissance de ce que l'Amérique avait fait pour sauver le temple d'Abou Simbel, le gouvernement égyptien a donné à mon pays le temple de Dendur. C'est un temple égyptien petit mais complet et en très bon état.

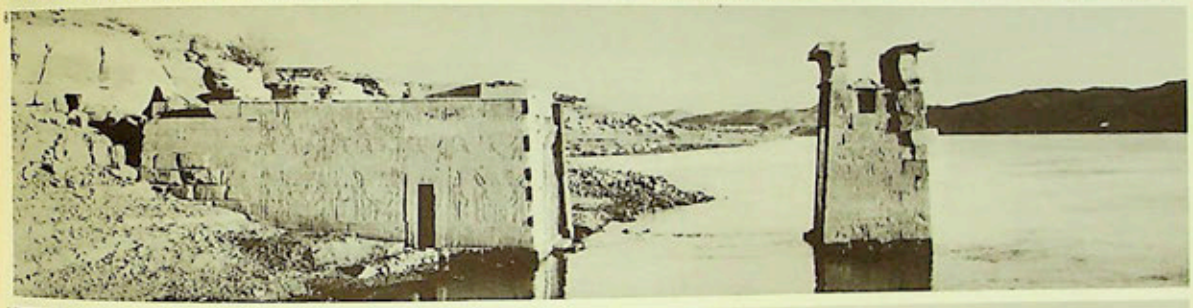
Le gouvernement de Washington a décidé de le déposer au Metropolitan parce que notre collection d'égyptologie est très importante et donne déjà une idée assez complète de cette civilisation. Le temple est arrivé, il est démonté dans un parking derrière le musée, sous une structure gonflable, et nous allons bientôt l'installer. Il sera reconstruit au nord du musée, et sera mis sous une énorme vitrine en verre, avec pièce d'eau devant, tout cela rattaché au département des objets égyptiens, de sorte qu'après avoir

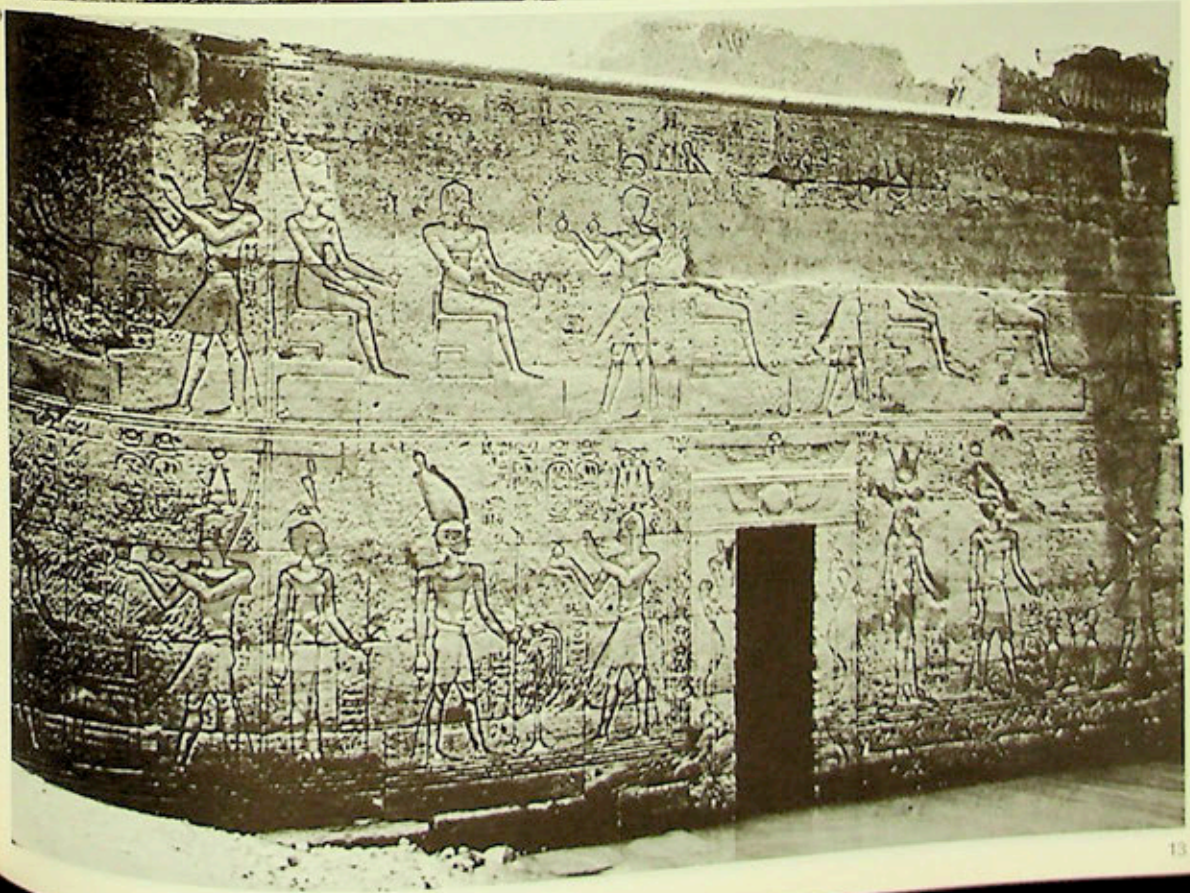
1 *Avant d'être installé à son emplacement définitif, sur la 5e Avenue, le Métropolitan Museum occupa, de 1873 à 1879, cette maison privée de la 14e Rue.*
2 *Le Metropolitan Museum en 1895. Aile sud. Le plan des premiers bâtiments construits par les architectes Calvert Vaux et J. Wrey Mould (1874-1880) réservait la possibilité des extensions successives dont la réalisation se poursuivit jusqu'en 1902.*
3 *Plan d'extension du musée proposé en 1898 par l'architecte Richard Morris Hunt.*
4 *Façade actuelle du musée, sur la 5e Avenue.*
5 *Une visite guidée en 1920.*
6 *Maquette de la structure gonflable abritant provisoirement le temple de Dendur, donné aux Etats-Unis par le Gouvernement égyptien en reconnaissance de leur participation au sauvetage du temple d'Abou Simbel.*
7 *Projet de Kevin Roche, John Dinkeloo Associates pour l'installation définitive du temple de Dendur, dans le prolongement des salles égyptiennes sur la 5e Avenue.*
8 *Le temple de Dendur, in situ, avant son départ pour l'Amérique.*
9 *Détail des reliefs gravés sur un mur du temple.*

6



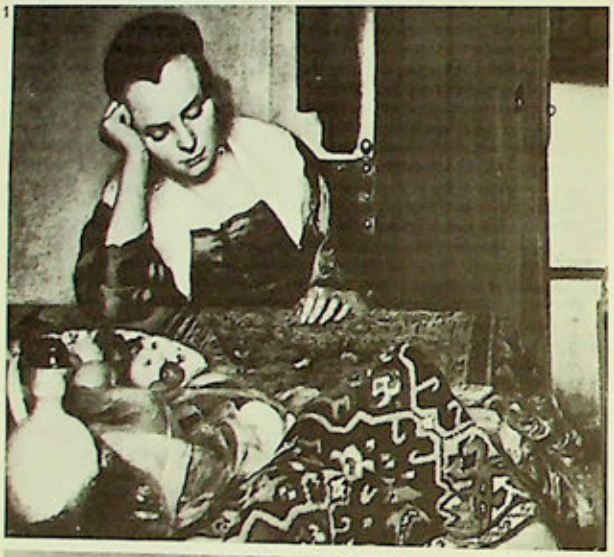
7





1 Vermeer: « La femme endormie ». Détail. Ce tableau fait partie de l'ensemble de peintures des XVII^e et XVIII^e siècles données au musée par Benjamin Altman en 1913, en même temps qu'une très importante collection de porcelaines chinoises (voir fig. 2, page 14).
2 Frans Hals: « Malle Babbe ». Huile sur toile. 73×60 cm. Ce tableau, de même que le Guardi reproduit page 18, est l'une des 150 peintures achetées en Europe en 1871 par deux experts auxquels les fondateurs du musée avaient confié un fonds de $250.000, réuni par souscription.
3 Rembrandt: « Aristote contemplant le buste d'Homère ». Huile sur toile. 139×133 cm. 1653. C'est en 1961, chez Parke Bernet, que le Metropolitan a acquis cette œuvre majeure de Rembrandt, au prix record de $2.200.000.

1



2

regardé la sculpture, la peinture et le reste de nos collections égyptiennes, le visiteur pourra voir devant lui un temple debout comme il pourrait le voir dans les lieux mêmes où il fut édifié. Le temple sera entouré entièrement de verre et sera visible du parc. Il sera illuminé le soir, et je crois que, quand on descendra la 5e Avenue, ce sera une chose assez étonnante de voir là ce temple égyptien.

H.Z. – Revenons-en maintenant au Centenaire: quelles sont les manifestations les plus spectaculaires qui ont eu lieu à cette occasion?

T.R. – Nous avons surtout organisé cinq grandes manifestations, une exposition tout à fait actuelle, c'est-à-dire la peinture à New York de 1940 à 1970, une exposition du XIXe siècle américain dans son aspect le plus complet, peinture, sculpture, meubles, tapisseries, verreries, porcelaines, tapis, une exposition de l'An 1200 dont vous avez parlé dans *L'Œil* et qui se concentre sur les vingt années avant et les vingt années après 1200. Nous l'avons essentiellement conçue pour les érudits; or elle a eu un succès étonnant auprès du grand public; nous avions organisé cette exposition en pensant qu'elle attirerait l'attention sur la mission scientifique du musée, et nous trouvons qu'il y a maintenant presque trop de monde, 25 000 personnes toutes les semaines en moyenne, ce qui est vraiment étonnant pour le public new yorkais actuel. Il ne faut pas oublier que dans les écoles américaines on n'enseigne presque pas l'histoire du Moyen Age.

H.Z. – En fin de compte, ce sera peut-être l'exposition de l'An 1200 qui sera l'exposition « publique » et l'exposition du XIXe s. l'exposition savante...

T.R. – Peut-être, mais l'exposition américaine a des chances car, comme vous le savez, il y a en ce moment un grand engouement patriotique pour l'art américain.

H.Z. – Mais est-ce un patriotisme très « public », ou ne concerne-t-il pas en fait quelques milliers de personnes seulement?

T.R. – Je me demande toujours si l'art n'est pas restreint à quelques milliers de personnes.

H.Z. – Pourtant, vous me dites vous-même que 25.000 visiteurs défilent chaque semaine devant la Chasse de Tournai.

T.R. – Pensez que nous recevons près de 6 millions de visiteurs par an! Cette exposition sera suivie d'une autre qui sera faite à l'image du musée. Le point de départ en sera les plus beaux objets que nous avons dans les collections de tous nos départements. On y ajoutera certains très beaux objets prêtés par les grands musées du monde; le Louvre lui-même nous envoie la « Hera de Samos », « L'Homme au gant » du Titien, et plusieurs autres œuvres d'une très grande importance; les autres pays nous ont promis des objets d'une aussi haute qualité. Tout cela sera présenté en ordre chronologique pour que le visiteur puisse voir à chaque étape de l'exposition ce qui se faisait dans le monde entier à une époque donnée. Je crois que cela n'a jamais été fait et que ce sera très intéressant. Ce sera surtout une espèce de vue synoptique de ce qu'un musée encyclopédique peut avoir à dire à son public.

Pour terminer le cycle des manifestations du Centenaire, nous aurons une très belle exposition de dessins et d'esquisses du XVIIIe siècle italien.

H.Z. – Les expositions ont été accompagnées de manifestations de caractère plus « social », me semble-t-il.

T.R. – Nous vivons en ce moment un grand changement dans les musées en général. Cette foule que nous recevons tous les ans, presque 6 millions ici et aux Cloisters, est significative: elle montre que beaucoup de gens qui ne se sont jamais intéressés à l'art viennent aujourd'hui dans les musées. Et nous estimons qu'il est plus important d'aller au-devant de notre public plutôt que de mettre nos objets dans des vitrines, nos tableaux sur les murs et puis d'attendre les visiteurs. C'est pour cela que, pour chaque exposition, nous avons organisé une série de manifestations du Centenaire qui ont attiré au musée des habitants de la ville, même des gens de quartiers comme Queens ou Haarlem qui entrent très rarement dans un musée. Nous avons créé pour eux une atmosphère tout à fait différente et ils viennent maintenant en grand nombre. A l'occasion de chaque exposition du Centenaire, nous avons eu une série d'inaugurations, l'une pour ceux qui nous ont aidés à réaliser ces manifestations, l'autre pour les « Amis du Musée » — nous en avons maintenant 28 000 et nous espérons en avoir bien davantage — l'autre enfin pour le public en général. Nous avons même donné un grand bal le jour de notre anniversaire, le 13 avril. Ce jour-là, le musée a été ouvert à tout le monde; le maire de New York est venu ouvrir les portes le matin, et le soir cela s'est terminé par un bal qui a eu lieu au rez-de-chaussée du musée; quatre de nos salles étaient décorées par des décorateurs new yorkais: chaque salle avait son orchestre, et les gens ont dansé jusqu'à 4 heures du matin. Cela a été un événement tout à fait extraordinaire, c'était vraiment le miroir de New York en une soirée.

H.Z. – Le Centenaire a été marqué aussi par l'entrée au musée de deux collections particulièrement prestigieuses, d'une part la collection Lehman, qui est, en quelque sorte, la dernière collection de son genre, c'est-à-dire une grande collection d'art occidental, et d'autre part la collection Rockefeller d'art dit primitif.

T.R. – La collection Lehman est certainement la dernière dans ce pays qui soit une collection complète d'art ancien faite d'après le goût du début de ce siècle, c'est-à-dire les plus grands maîtres européens de toutes les écoles, de très belles majoliques, de beaux bronzes, des tapisseries et des meubles. Cette collection nous a été léguée par le banquier Robert Lehman qui, vous vous en souvenez, l'avait envoyée à Paris à l'Orangerie, en 1954. Une collection comme celle-ci étant un élément très important dans l'histoire de New York, nous avons jugé opportun de la mettre dans un pavillon spécial, où les pièces de la maison de Lehman seront restituées telles qu'elles étaient.

H.Z. – Ce sera, en somme, à l'intérieur du Metropolitan quelque chose de comparable à la collection Frick qui est demeurée dans son cadre, la résidence somptueuse du collectionneur.

T.R. – C'est cela. Et je crois que la collection Frick, comme aussi la collection Gardner à Boston, sont des jalons très importants dans l'histoire culturelle du pays.

H.Z. – La collection Rockefeller, elle, apporte quelque chose de bien plus nouveau au musée. Elle marque peut-être, c'est à vous de nous le dire, une étape dans le développement du Metropolitan, puisque c'est le seul musée de cette importance qui ait vraiment un département d'art des populations dites primitives.

T.R. – N'oubliez pas que nous avons eu l'Art primitif américain dès le début; je crois que nos premiers achats d'objets en or mexicains datent d'avant 1900. Nous avons toujours eu ces objets-là dans la collection, mais nous les prêtions au Musée d'Histoire naturelle, et aux musées qui se spécialisent dans ce domaine. Il est amusant de constater, en ce moment, que les musées d'Histoire naturelle qui ont ces objets, ainsi que les musées d'ethnographie, commencent à les exposer comme des musées d'art. Nous sommes quant à nous, le premier musée d'art qui ait accueilli ces pièces — et maintenant nous les mettons au même niveau que les grands chefs-d'œuvre des civilisations dites, elles, non primitives.

H.Z. – Cette ouverture du musée à toute sorte d'art correspond peut-être aussi à une ouverture du musée à toute sorte de gens; il me semble que tout le monde est très préoccupé par la place nouvelle du musée dans la ville et les nouveaux rapports avec ses habitants en général.

T.R. – C'est surtout cela qui est nouveau, en effet. Nous avons toujours eu tous ces objets et le musée a toujours été conçu comme un musée encyclopédique qui montrerait l'influence de l'art dans la vie de chacun, qui enseignerait l'usage de la beauté dans les arts industriels; la charte est très révélatrice à ce point de vue.

Ce qui nous arrive aujourd'hui, c'est que nous sommes très conscients de la nécessité d'attirer le public, nous savons maintenant qu'un grand nombre de gens ne viennent jamais au musée; je crois que c'est vrai aussi en Europe. La classe ouvrière ne vient que très rarement dans un musée. Nous avons commencé avec une grande exposition sur Haarlem, qui a été contestée, très attaquée, et pour laquelle nous avons eu une quantité de complications, mais qui a eu un résultat, le seul vraiment important à mon avis, c'est que maintenant, au musée, vous voyez plus de Noirs qu'auparavant. Beaucoup de Noirs viennent le dimanche, le samedi, avec leur famille et cela ne s'était jamais vu avant. Nous continuerons, comme je le disais tout à l'heure, à aller dans les différents quartiers de New York, et à tâcher d'en attirer les habitants. Nous projetons une exposition de peinture et objets portoricains, parce qu'il y a plus

de 2 millions de Portoricains dans le grand New York. Nous avons déjà une collection espagnole de premier ordre. Je crois que pour connaître le Greco il faut venir à New York, le Prado ne suffit pas.

H.Z. – Cette ouverture est une ouverture au public du musée, mais le musée reste jusqu'à présent ce qu'il a été dès le début, c'est-à-dire un musée voulu par un petit groupe de potentats industriels et financiers. Je pense que cela pose certains problèmes aujourd'hui ; on demande de plus en plus que le musée soit ouvert non seulement du côté du public mais aussi en ce qui concerne son administration.

T.R. – C'est certainement là notre grand problème. Mais pour qu'il soit « ouvert » d'un point de vue administratif, il faudrait sans doute changer sa nature; or le fait qu'il soit une institution privée est une de ses caractéristiques les plus importantes. Ce musée, cet énorme musée, est au fond un cadeau fait au public de New York et du monde entier, par un petit nombre de citoyens américains.

H.Z. – Mais la structure sociale et économique du pays est en train de changer d'une façon frappante, et les musées sont obligés d'inventer de nouvelles manières d'assurer leur subsistance. Qu'est-ce qu'on envisage?

T.R. – On envisage de trouver tous les moyens possibles dans le musée lui-même, pour faire rentrer des fonds. Nous souhaitons que l'entrée du musée continue à être libre comme cela a toujours été; mais nous espérons que les entrées payantes dans les expositions spéciales, comme celles du Centenaire, pourront couvrir une grande partie des frais de ces manifestations. Nous espérons que la vente de livres ou de reproductions et de tout ce que le musée édite, pourra faire rentrer des fonds. Ensuite il y a les grandes fondations comme la Fondation Ford et autres qui s'occupent d'affaires culturelles et qui, j'espère, nous aideront. Il y a aussi un nouvel élément qui est intervenu récemment, c'est l'aide apportée par l'industrie. Il y a de grandes industries qui ont voulu financer une exposition. Nous avons accepté de l'argent, et cela a très bien marché jusqu'à présent. Je crois que les musées ici, pour conserver leur indépendance, sont obligés de trouver des ressources de ce genre.

H.Z. – On a proposé il y a peu de temps d'intéresser le public lui-même à l'administration du musée. Est-ce que vous pensez que ce soit d'une part souhaitable et d'autre part faisable?

T.R. – Je crois que c'est faisable, quoiqu'il soit difficile de trouver la bonne méthode. Il ne faut pas oublier que dès le début le public a été intéressé à l'administration du musée, car le conseil du musée à l'origine était composé de tous les métiers; à commencer par des artistes et aussi des commerçants, des avocats, des banquiers et des personnalités religieuses.

2

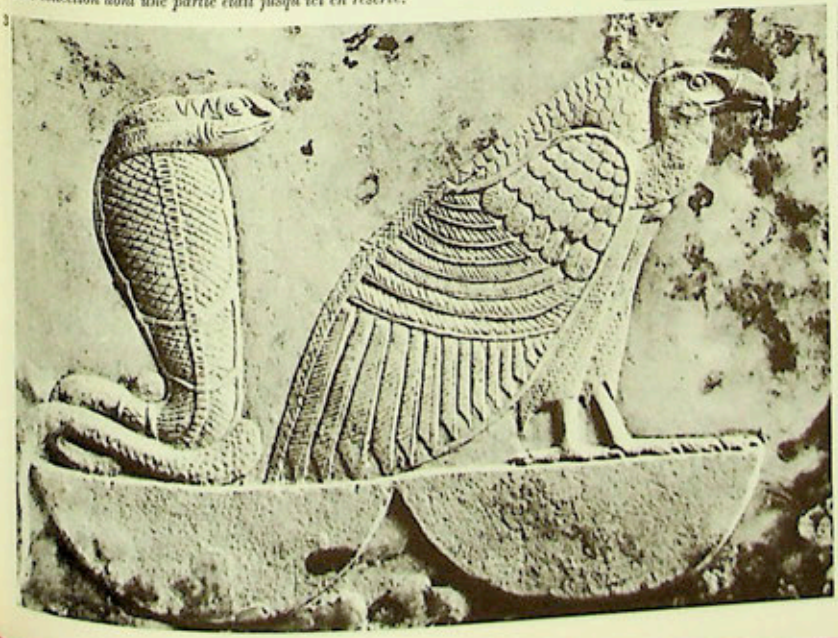
1 Ce masque provenant de Nouvelle-Irlande (Mélanésie) est entré au Metropolitan Museum avec la collection d'Art Primitif donnée récemment par Nelson A. Rockefeller. Hauteur : 19,3 cm.

2 Statuette de Shou-Lao, dieu de la longévité. Biscuit émaillé. Epoque K'ang-hsi. Hauteur : 22,5 cm. C'est l'une des quatre cents pièces de porcelaines chinoises données au musée en 1913 par Benjamin Altman.

3 « Cobra et vautour ». Plaquette de calcaire. Egypte, III^e siècle avant J.-C. L'importance des collections égyptiennes du Metropolitan a incité le gouvernement américain à lui remettre le temple de Dendur, offert par l'Egypte, pour parfaire un ensemble remarquablement complet et riche de pièces exceptionnelles comme ce relief donné par J. Pierpont Morgan en 1912.

4 Panneau de bois sculpté. Egypte. Epoque fatimide. XI^e siècle. Hauteur : 31,5 cm. Les nouvelles galeries consacrées à l'art islamique, ouvertes à l'occasion du Centenaire du musée, permettent aujourd'hui d'exposer la totalité d'une très belle collection dont une partie était jusqu'ici en réserve.

3



Maintenant il n'y a plus d'artistes. Personnellement je voudrais faire revenir ceux-ci dans l'administration du musée. Nous avons récemment fait rentrer des professeurs d'université, nous cherchons à faire ceci avec tous les autres groupes sociaux et raciaux; tous les problèmes auxquels nous faisons face à New York auront leur influence, ne serait-ce que le problème racial; nous devons avoir un membre du conseil noir.

H.Z. – Ce qui est extrêmement difficile, c'est de faire participer des classes non privilégiées, car un professeur d'université est en fait un privilégié.

T.R. – Quand vous avez six millions de visiteurs par an, et nous espérons en avoir davantage, notamment des classes non privilégiées, je crois qu'inévitablement ils auront leur influence sur le musée. En effet, nous comptons sur ce public très nombreux, et que nous espérons fidèle, pour obtenir des fonds, directement ou non.

H.Z. – C'est le pain et le cirque?

T.R. – C'est cela.

H.Z. – Qu'envisage-t-on comme développement important après les manifestations du Centenaire?

T.R. – Nous continuerons bien entendu nos expositions. Celle qui suivra le Centenaire sera consacrée au Cubisme. Ce sera la plus importante qui ait jamais été faite. Et nous continuerons ainsi avec une exposition Degas. Mais nous allons nous concentrer sur ce qui sera le principal, agrandir le musée, lui donner un aménagement nouveau qui en facilite la visite. Le Metropolitan au fond, ce n'est pas un musée mais dix-huit musées différents sous un seul toit. Nous voudrions maintenant agencer les différents départements pour qu'on puisse passer facilement de l'un à l'autre, mais de telle manière que chacun d'eux reste un petit musée en soi. Près de l'entrée on trouvera d'abord dans une salle d'orientation des panneaux explicatifs donnant un aperçu du contenu de chaque section: car il me paraît indispensable de préparer le visiteur à ce qu'il va voir, et de lui apprendre à regarder tel ou tel genre d'œuvre d'art. C'est très important, et cela n'a jamais été vraiment fait.

H.Z. – Vous voulez, en somme, accroître la fonction didactique du musée?

T.R. – C'est cela et dans le sens muséologique; il faut en faire un lieu visuel. Il faut sensibiliser le visiteur à la beauté, à la poésie des pièces exposées, de telle sorte qu'il en soit ému, stimulé, et qu'il sorte du musée avec le désir d'en apprendre davantage. Je crois que le rôle du musée au point de vue éducatif est très particulier et n'a rien à faire avec l'histoire de l'art. Dans chaque département, il y aura donc cette salle d'orientation, puis des galeries où seront exposées les pièces les plus importantes. Les réserves seront également ouvertes aux visiteurs. Enfin une salle destinée aux expositions temporaires grâce auxquelles chaque conservateur pourra attirer l'attention du public sur sa collection, en éclairer certains aspects par un contexte approprié. Une section du musée sera réservée naturellement aux grandes expositions. Mais nous allons d'abord nous attacher à la présentation des collections permanentes. Nous avons un plan très important couvrant l'ensemble des départements. Pour l'art oriental, par exemple, dont les deux salles constituent une sorte d'iceberg extraordinaire, le musée possède la plus grande collection du monde. Pour l'art islamique également. Il y a aussi l'art médiéval, les armures — là, nous arrivons en quatrième position, je crois — puis les instruments de musique — où toutes les civilisations sont représentées...

H.Z. – Et tout cela est encore très mal exploité. Jusqu'à maintenant, en somme, la peinture seule est présentée de façon à peu près satisfaisante. Si je comprends bien, l'avenir est au développement des autres départements?

T.R. – En priorité, oui. Mais il y a aussi beaucoup à faire pour la présentation des peintures: la manière de les exposer n'a pas changé depuis trois cents ans.

H.Z. – Mais sauf pour les peintures modernes peut-être, cette méthode n'est-elle pas à peu près satisfaisante?

T.R. – Je ne crois pas, justement. Les tableaux anciens sont, pour une grande part, présentés d'une façon très étrangère à leur destination.

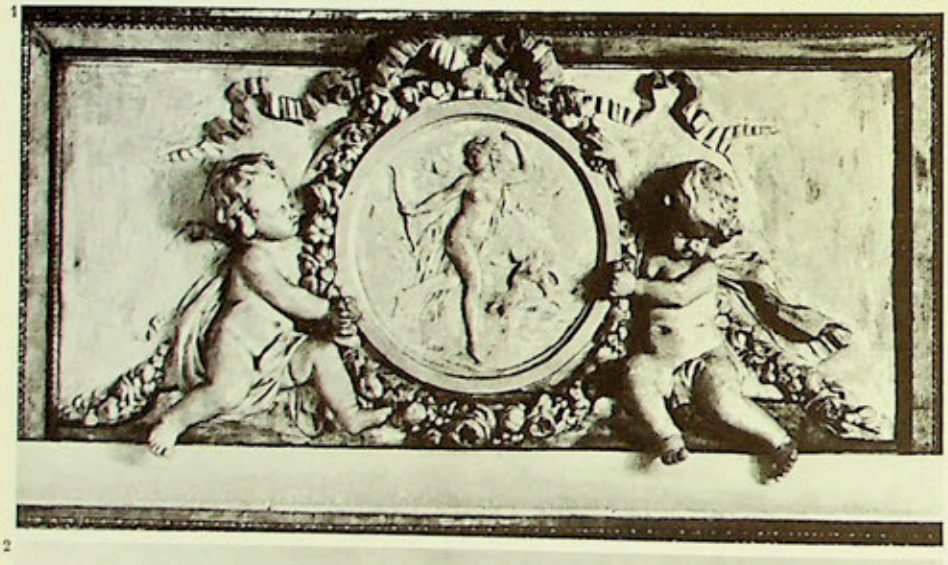
H.Z. – C'est évidemment une absurdité que de présenter un retable comme un tableau de salle à manger.

T.R. – Ou d'inonder de lumière des toiles qui dans les églises n'étaient éclairées que par quelques cierges. Je crois que cela fait beaucoup de tort à certaines catégories de peintures. L'école de Barbizon par exemple, ou les paysagistes hollandais du XVII^e^ siècle, n'intéressent plus le public parce que les œuvres sont tuées par la lumière d'aujourd'hui.

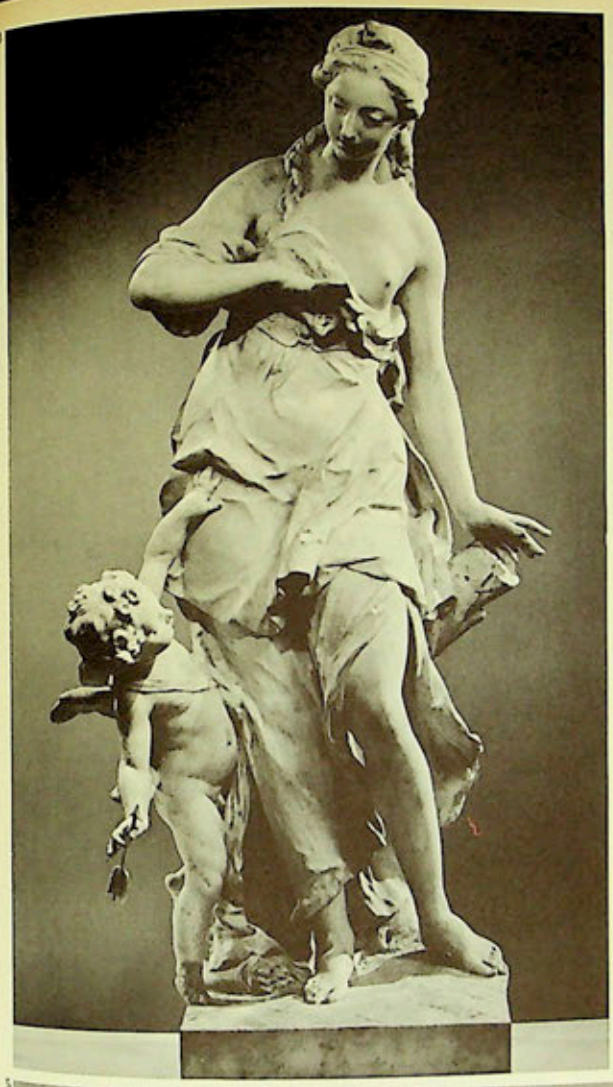
H.Z. – Au cours des dernières années, nous avons été frappé par le fait que le Metropolitan se soit lancé dans l'art contemporain le plus avancé, bien qu'il y ait au moins trois musées d'art moderne à New York. Cela répond-il, selon vous, à la destination originale du musée?

T.R. – Absolument. Comme je vous l'ai dit, le premier conseil d'administration comprenait plusieurs artistes. Et dès le début, il était dans l'intention des fondateurs d'accueillir des peintures contemporaines. Un des premiers fonds donnés pour les achats, au début du siècle, était destiné à acquérir des œuvres d'artistes américains vivants. L'art moderne a donc toujours joué un rôle important ici. Cela dépend évidemment du conservateur: tous les départements dépendent inévitablement du goût et de l'attitude du conservateur. Mon prédécesseur qui a acheté le Renoir, le Cézanne et qui a fait beaucoup d'autres achats extraordinaires, était lui-même un artiste professionnel, passant la moitié de son temps à peindre. Cet espèce d'arrêt en ce qui concerne l'art contemporain est en fait très récent. L'art moderne comme dans presque tous les autres pays du monde a fait peur au conseil du musée. Moi et mes collègues, au contraire, sommes très contents d'avoir un conservateur qui s'intéresse à l'art actuel, surtout à New York, parce que l'école de New York joue un rôle incontestable dans le monde entier. Je crois que cela est très important, et j'espère beaucoup que par l'activité nouvelle de ce département — nous réussirons à faire revenir des artistes vivants au conseil du musée.

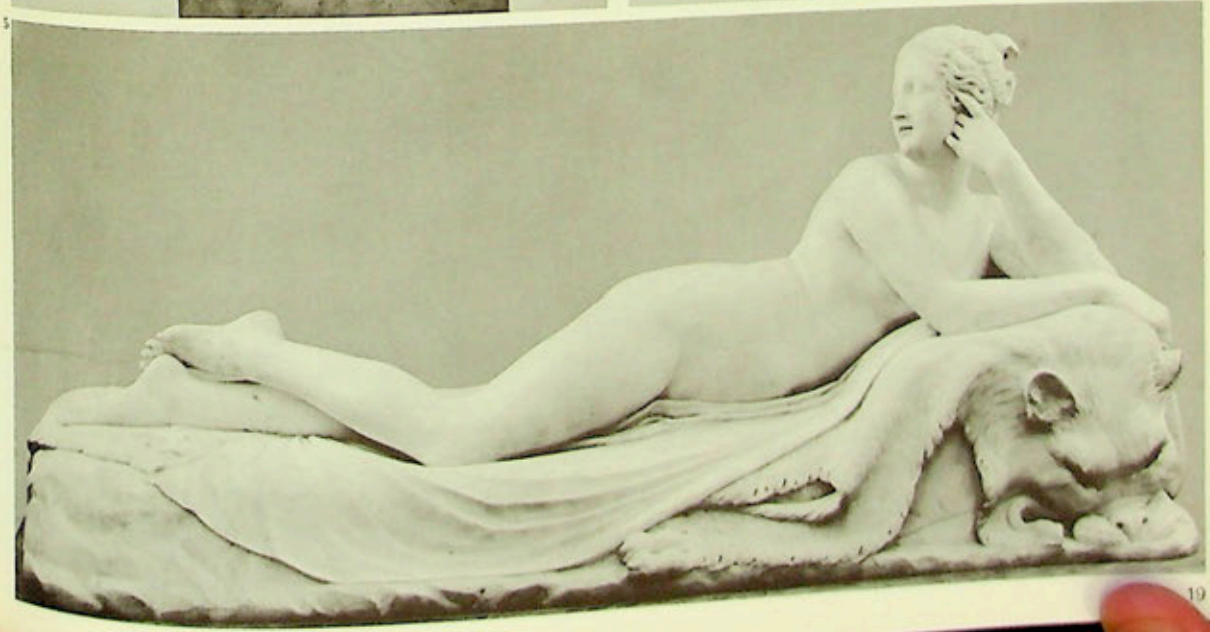
1



2



1 *Dessus de porte en bois sculpté d'époque Louis XVI provenant de l'hôtel de Tessée à Paris. Toutes les boiseries de l'un des salons de l'hôtel ont été données en 1942 par Mrs. Herbert N. Straus et remontées au Metropolitan Museum, qui possède plusieurs ensembles de ce genre, restituant le décor et l'atmosphère des grandes demeures européennes durant les siècles passés.*
2 *Francesco Guardi : « Vue de la Salute ». C'est l'un des tableaux qui furent achetés en Europe il y a cent ans et qui constituèrent le premier fond du Metropolitan Museum (voir aussi fig. 2, page 14).*
3 *J. L. Lemoyne : « La crainte des traits de l'amour ». Vers 1740. Hauteur : 173 cm. C'est en 1967 que le musée a pu acquérir ce très beau marbre, l'un des chefs-d'œuvre du sculpteur.*
4 *Potpourri en porcelaine de Meissen à monture de bronze doré, entré au Metropolitan Museum avec la collection Wrightsman, composée de meubles et d'objets d'art du XVIII^e siècle d'une exceptionnelle qualité.*
5 *A. Canova : « Nymphe couchée ». Donnée par Mrs Joseph A. Neff, en mémoire de son mari, cette sculpture est l'une des pièces importantes entrées au Metropolitan Museum l'année même où il célèbre son centenaire.*



LA GENÈSE ET LES PERSONNAGES DU "BALCON" DE MANET

par Pierre Courthion

C'est à Boulogne-sur-Mer que Manet eut la première idée du « Balcon ». Impressionné en voyant du dehors, à contre-jour, le groupement de quelques personnes, réunies sur un balcon, l'idée lui vint d'entreprendre une peinture de ce genre. N'avait-il pas derrière lui un illustre exemple? Celui des « Majas au balcon » de Goya (il en existait une copie à Paris, dans la collection Salamanca)? Michael Fried a montré que, n'ayant pas beaucoup d'imagination pour ses peintures, Manet est parti presque toujours d'une œuvre de Rubens, Velasquez, Chardin, Watteau, Goya, etc., sans compter la source bien connue de la gravure de Raimondi, d'après Raphaël.

Il s'agissait maintenant de choisir les modèles qui figureraient sur la toile, et de les faire poser à l'atelier de la rue Guyot.

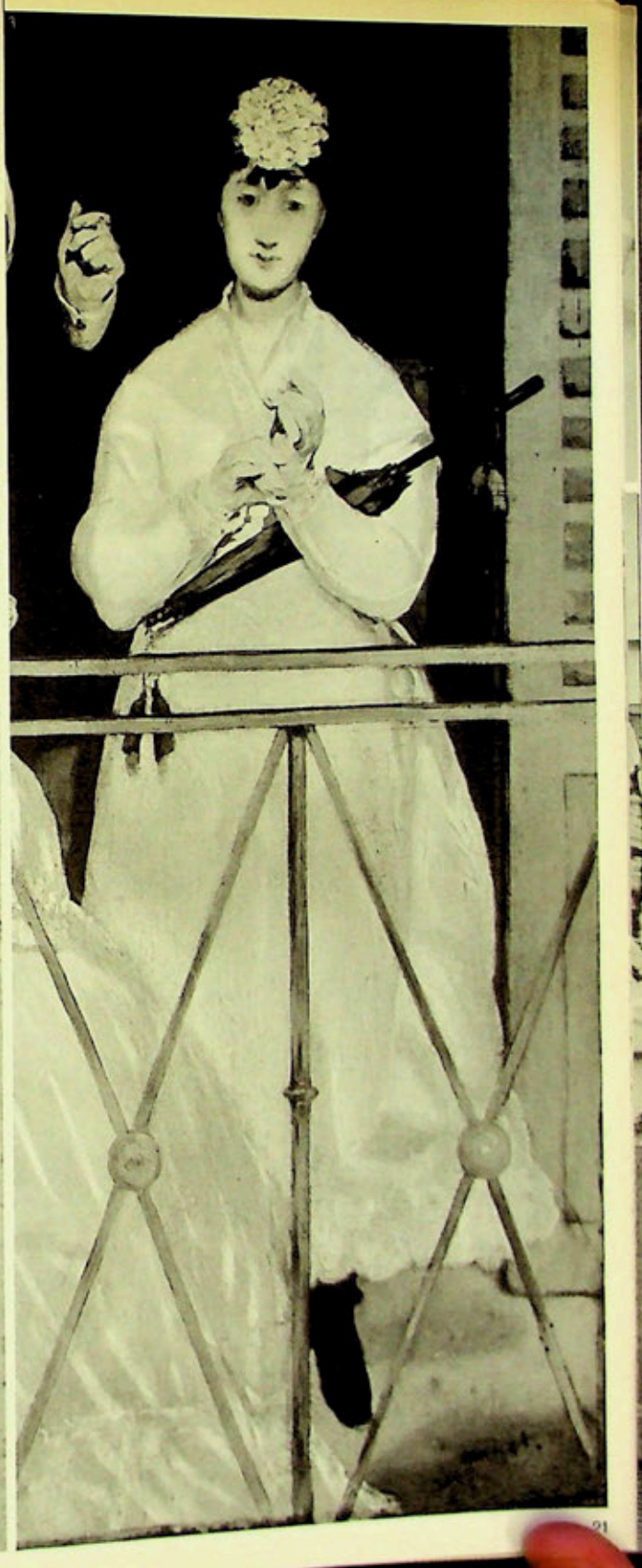
Je crois inutile de m'attarder sur Léon Koëlla-Leenhoff, donné par les uns pour le fils naturel de Manet, nié l'être par les autres. On l'aperçoit à peine dans le fond du tableau, à gauche, portant un plateau de rafraîchissements. L'homme qui, debout, en grosse cravate bleue plastronne entre les femmes, une cigarette entre les doigts de la main gauche, est Antoine Guillemet, un peintre paysagiste. Après avoir reçu les conseils de Corot, de Daubigny et de Courbet, Guillemet allégeait, sous l'influence de Manet, sa manière empâtée. Il peignait des bords de Seine et des sites d'Ile-de-France dans une technique dont l'habileté précise, lumineuse, pleinement rassurante, lui valait une estime immodérée. Né à Chantilly, en 1842, il avait alors vingt-six ans. C'était un habitué du Guerbois, le café des Batignolles où il avait amené Zola à Manet, un jour de 1866.

Mais, venons-en aux deux femmes qui sont peintes sur la toile. On reconnaît Berthe Morisot — elle sera bientôt la fée de l'impressionnisme — dans celle qui, assise à gauche, sur un tabouret, un éventail rouge à la main, le bras droit appuyé à la barre de fonte d'un vert cru, fait penser à ce vers de Baudelaire, extrait de la pièce des « Fleurs du Mal » intitulée « Le Balcon »: « Et mes

1 « Le quatuor Sainte-Cécile », composé de Fanny Claus, — qui sera l'un des personnages du « Balcon », — et de ses trois sœurs. Fanny Claus, — la deuxième à partir de la gauche, — épousa en 1869 le sculpteur ivoirier Pierre Prius qu'elle avait rencontré chez les Manet.

2 Edouard Manet: « Fanny Claus ». Cette étude pour « Le Balcon » fut achetée 580 frs par le peintre Sargent à la vente de l'atelier Manet, les 4 et 5 février 1884.

3 Edouard Manet: « Le Balcon ». Détail. Manet a changé son premier projet: Fanny Claus est debout à droite et c'est Berthe Morisot qui est assise sur le tabouret.



yeux dans le noir devinaient tes prunelles ».

Morisot avait alors vingt-sept ans. Elle venait de faire la connaissance du peintre d'« Olympia » par l'intermédiaire de Fantin-Latour. La rencontre avait eu lieu au Louvre où, élève encore récente de Corot, elle copiait le « Débarquement de Marie de Médicis à Marseille », d'après l'immense toile de Rubens (cette copie a disparu en 1914). Amenée par sa mère chez les Manet, Berthe Morisot avait accepté de poser pour «Le Balcon» avec Antoine Guillemet et Fanny Claus.

Fanny Claus l'avait précédée sur le tabouret, ainsi qu'en témoigne l'esquisse préparatoire qui la montre, assise, les escarpins dépassant le bas de sa robe, une grande fleur blanche sur le front (cette première esquisse, (71x43 cm., montrant Fanny Claus, fut achetée pour 580 fr. par le peintre américain John Sargent, à la vente de l'atelier Manet, les 4 et 5 février 1884.) Elle est jolie, cette Fanny Claus, svelte, séduisante. Son attitude ne sera plus la même dans le tableau définitif où, à la suite d'une jalousie de préséance, elle aura l'air d'une jeune fille en visite à côté de sa rivale bien assise. On la verra debout, mettant ses gants, le parasol pincé au bras, peinte dans un style qui rappelle l'art japonais (voir page 21, fig. 2 et 3). Fanny Claus avait alors vingt-deux ans. Née à Besançon, le 25 juillet 1846, descendante d'une famille de musiciens belges, elle était violoniste de concert. En compagnie des trois sœurs dont elle était la cadette, elle formait le quatuor Sainte-Cécile (voir p. 20) avec lequel, sous la conduite de son père, organiste et chef d'orchestre, elle avait parcouru la France, la Suisse, l'Allemagne, l'Italie et la Hollande (à Paris, elle se produisait dans les salons Pleyel-Wolff). Manet l'avait distinguée parmi les habitués qui se rendaient aux jeudis du 49, rue de Saint-Pétersbourg, où fréquentaient entre autres, avec Degas, Zacharie Astruc, simultanément dessinateur, chansonnier et critique d'art, Alfred Stevens, le portraitiste bruxellois des mondanités parisiennes, et le compositeur Emmanuel Chabrier, féru alors de Wagner et de nouvelle peinture.

1

2

1 Photographie du peintre Pierre Prins à 25 ans, en 1863.
2 Edouard Manet photographié vers 1862. Collection Pierre Prins.
3 Pierre Prins au travail (à gauche) et, au fond, Sisley en train de peindre. Photographie.

A ces réunions, Fanny Claus accompagnait au violon la pianiste Suzanne Leenhoff, devenue Madame Manet, après avoir été la maîtresse d'Edouard auquel elle venait déjà donner des leçons de piano, rue du Mont-Thabor. C'était la fraîche Hollandaise, ronde, potelée, et même assez forte, que l'on voit dans « La Lecture » où Manet a peint avec tendresse ses souples mains de musicienne. Comme Fanny Prins, sa duettiste, Suzanne Manet était d'ascendance protestante.

Achevé au premier étage de la rue de Saint-Pétersbourg, « Le Balcon » fut exposé au Salon de 1869. « Je suis plus étrange que laide, écrivait Berthe Morisot à sa sœur, après sa première visite au tableau. Il paraît que l'épithète de femme fatale a circulé parmi les curieux. »

Comme toujours devant les œuvres nouvelles, la presse fut moqueuse. Dans le Figaro, Albert Wolf accusa Manet de « faire concurrence aux peintres en bâtiment ». Castagnary écrivit dans le Siècle: « J'aperçois deux femmes dont une toute jeune. Sont-ce les deux sœurs? Est-ce la mère et la fille? Je ne sais. »

L'année même où « Le Balcon » figurait au Salon, Fanny Claus épousa Pierre Prins, un sculpteur ivoirier rencontré lui aussi chez les Manet. Elle avait été séduite par ce grand garçon, habillé à l'« éphèbe », en redingote, et qui se coiffait d'un bolivar à bords romantiques. Né à Paris, le 26 novembre 1838, issu d'une famille d'origine bavaroise, Prins avait trente et un ans. Il savait tout faire. Il tournait, sculptait, forgeait et broyait lui-même ses couleurs. Après avoir peint les sous-bois rocheux de la forêt de Fontainebleau, il fut le premier à faire un paysage de la Grenouillère, à Bougival, où allaient bientôt se ruer les impressionnistes. Avant Pissarro, il aimait à planter son chevalet dans les vergers et les champs. « Vous êtes un bucolique », lui avait dit Manet. Mais son bonheur avec celle qui avait été la partenaire de Berthe Morisot pour figurer sur « Le Balcon » allait être bien court. Après la guerre de 1870 et la Commune, lors d'une excursion près de Château-Thierry, Fanny Prins,

légèrement vêtue, prit froid sous une averse. A la suite d'une congestion pulmonaire, elle mourut de la poitrine en 1877. Effondré, Prins modela alors le bas-relief où la violoniste est représentée pensive, émaciée, le visage enveloppé dans les plis d'un suaire, les doigts sur les cordes de son Stradivarius (voir page 25).

Manet (il avait déjà aidé son ami Prins quand celui-ci, à court d'argent, avait dû vendre ses meubles à un brocanteur, en lui commandant la gravure du « Bon Bock »), vint alors au secours du survivant par une amicale assistance. « Il me mettait littéralement le feu au ventre, dit Pierre Prins, et ça ne lui était pas naturel... Il blaguait, il mordait, rognait plutôt qu'il ne prêchait. « C'est de la nature vivante que tout sort », disait-il. Et il ajoutait: « Les plus beaux œufs sont pondus sous la haie. »

Dès lors, Prins se réfugia dans la paix des champs. Il devint le peintre des vergers en fleurs, des ciels au crépuscule, comme on en voit chez Turner. Parfois, il allait planter son chevalet sur les bords du Loing où était déjà installé son ami Sisley, lequel, comme lui, se tenait à l'écart des brasseries batignollaises et de la Bohème du pinceau. Ayant délaissé son atelier près des Halles, il logeait maintenant quai aux Fleurs où il rentrait, le soir, la boutonnière fleurie, son attirail dans le sac à dos.

Survint la maladie de Manet, les douleurs aux reins, l'ataxie, le mal concentré sur le pied gauche. Le docteur Siredey prescrivit une cure d'hydrothérapie à Bellevue. Prins, qui venait voir, avec son jeune fils, le peintre du « Bar aux Folies-Bergère », lui proposa de mettre à sa disposition le fauteuil à bascule qui avait été spécialement confectionné pour Fanny Claus (voir page 24). Manet lui écrivit alors cette lettre, envoyée au 12 ou 13, quai aux Fleurs:

«Mon cher ami, je n'ai pas encore envoyé chercher le fauteuil que vous m'avez si gracieusement offert, parce que j'ai perdu votre carte et que je ne suis pas sûr du numéro — Voulez-vous me l'envoyer. Je paierai le commissionnaire et lui remettrai les haltères que j'ai promises à votre petit garçon. Amitiés.

E. Manet
77, rue d'Amsterdam. »

L'état de Manet s'aggravait sérieusement. « Il souffrait, dit Prins, depuis que sa première attaque de paralysie l'avait atteint deux ans auparavant à l'entrée de son atelier. » Quand il avait la visite d'une femme, il essayait crânement de donner le change en parlant d'une piqûre de serpent reçue à dix-huit ans dans la forêt brésilienne lorsqu'il était pilotin. Souvent, Pierre Prins allait le voir au petit rez-de-chaussée de la rue d'Amsterdam, puis à l'atelier voisin où étaient accrochés le « Pertuiset », le Tueur de lions et l'« Exécution de Maximilien » dont l'exposition avait été interdite sous Napoléon III. Prins voyait Manet « angoissé, fiévreux en face de sa toile, sapé à la base ». Parlant de ses sautes d'humeur, « je les ai connues,

3

1 *Edouard Manet: « Sur le banc ». Dessin à l'encre de Chine et au crayon. Collection Pierre Prins.*
2 *Pierre Prins: « Fanny Claus dans la chaise à bascule, qui fut plus tard prêtée à Manet ». Dessin daté du 11 avril 1872. Collection Pierre Prins.*
3 *Pierre Prins: « Souvenir » (Fanny Claus). Bas-relief. Collection Pierre Prins.*
4 *Pierre Prins: « Edouard Manet sur son lit de mort ». Pastel. 34x46 cm. Collection Pierre Prins.*

racontait Prins, elles devenaient morbides, il en souffrait le premier. Alors, il s'isolait, « comme un chat malade » disait-il avec un pauvre sourire. »
C'était le moment des pastels. Plus maniable que l'huile, cette technique permettait à Manet le travail assis qui lui était recommandé. C'est ainsi que défilèrent devant lui, pour être immortalisées au crayon de couleur, les cocodettes, les actrices, les mondaines, les lionnes du Second Empire. La plus fidèle était la séduisante Méry Laurent, amie de Mallarmé et de Manet pour lequel elle avait posé souvent, et qui fit alors d'elle vingt pastels. « Elle arrivait, dit George Moore, comme une rose-thé ». Elle aimait à venir bavarder avec le peintre qu'elle avait eu pour amant. C'est elle qui lui faisait porter les bouquets dont il fit ses dernières peintures.

Et ce fut la fin, le 30 avril 1883, après qu'on eut coupé à Manet le pied gangrené. Pierre Prins dessina alors de son ami sur son lit de mort, le fin profil au pastel que nous reproduisons: un chef-d'œuvre (voir page 25).

Si vous voulez en savoir davantage

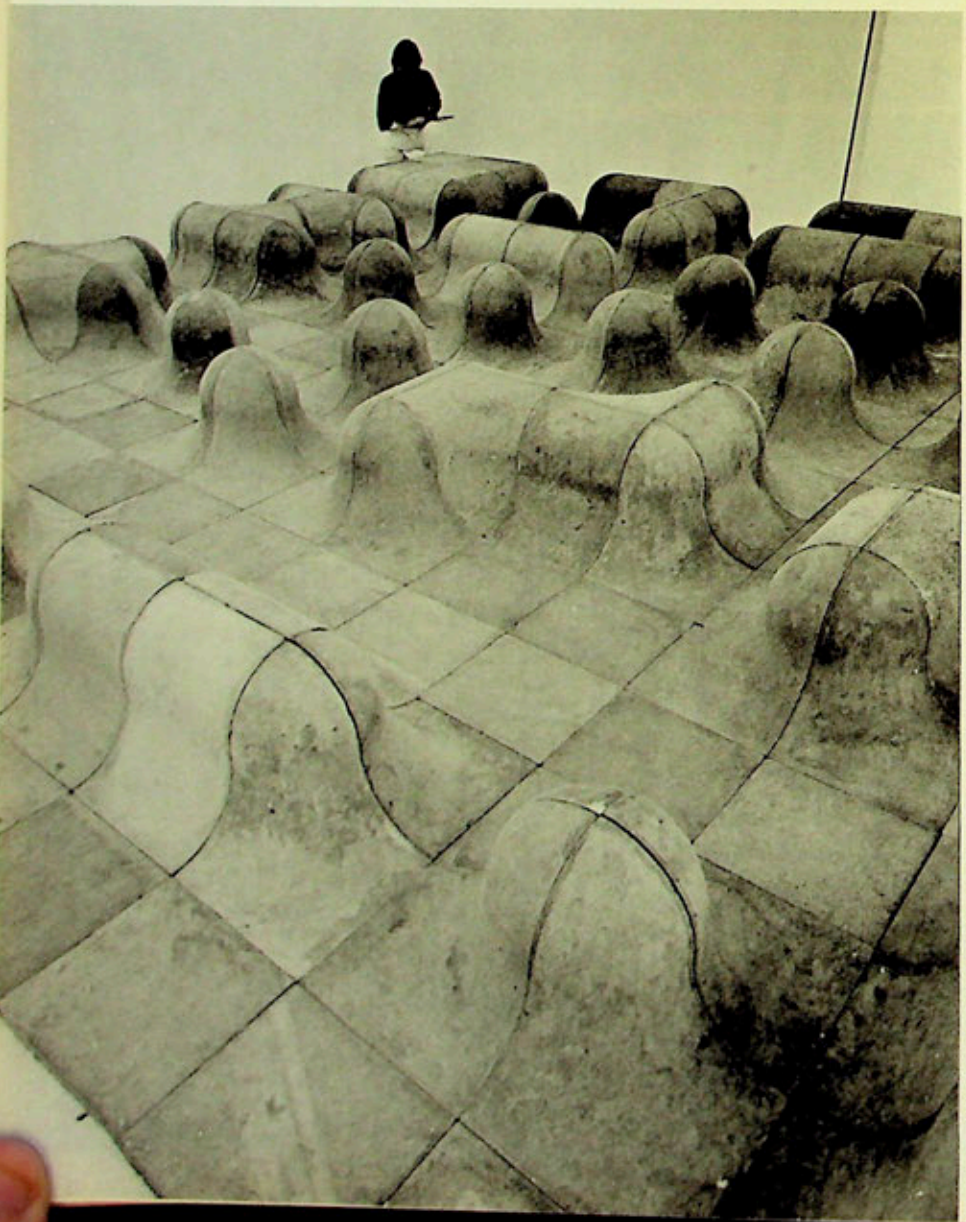
L'étude que vous venez de lire est basée sur les documents inédits mis à notre disposition par M. Pierre Prins, le petit-fils du peintre ami de Manet, et par Madame Prins, que nous tenons à remercier ici.
Vous pouvez vous reporter en outre à l'ouvrage dont sont extraites les citations que nous faisons de Pierre Prins: « Pierre Prins et l'époque impressionniste, sa vie, son œuvre (1838-1913), par son fils » (Floury, 1949.)

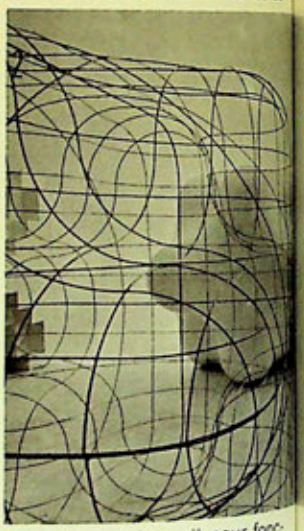
DU NOUVEAU A LA BIENNALE?

par Luce Hoctin

La 35e Biennale internationale d'art, mise en question, discutée, contestée et menacée de tor pillage en 1968, a été pourtant inaugurée à Venise, dans une atmosphère tout à la fois de doute et de curiosité le 24 juin dernier. Dès avant son ouverture, ses détracteurs étaient nombreux. Peut-être le sont-ils plus encore maintenant. Mais tout le monde était pourtant à l'affût de l'orientation nouvelle et des changements importants qu'elle allait accuser. *Un profond renouvellement de ses structures*, écrivait quelque part M. Wladimiro Dorigo, *est apparu (après 1968) comme une condition indispensable du nouveau parcours de l'illustre institution vénitienne.*

En conséquence, elle fut annoncée et présentée comme *une exposition d'idées plus que d'œuvres et de personnalités, comme une Biennale essentiellement de recherches et de propositions*, qui aurait pour fonction principale *d'illustrer par des exemples significatifs les directions actuelles de la recherche artistique dans le monde, d'intensifier de diverses manières les rapports de l'artiste et du public*, de se concevoir comme *un lieu de rencontre interdisciplinaire entre les arts contemporains, un lieu de libre discussion.* En un mot, et selon les propres termes de son Commissaire extraordinaire, M. G. A. Dell'Acqua, *une exposition ouverte et en devenir.* Tel était le projet. Qu'en est-il dans la réalité?



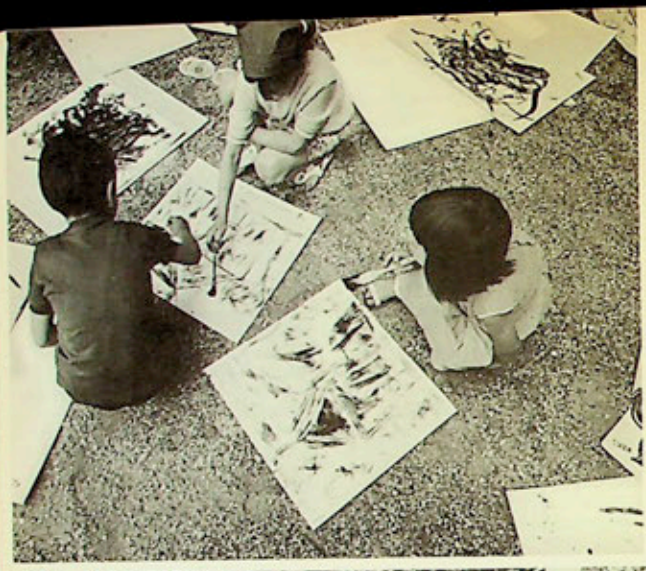


Le changement le plus immédiatement apparent, pour les visiteurs des premiers jours de la Biennale, ce fut l'absence des Prix que divers jurys décernaient traditionnellement. Honnis aujourd'hui par tous et même par ceux qui naguère les brigualent frénétiquement, leur suppression avait été décidée dès la fin de la précédente Biennale. Le climat vénitien s'en trouve considérablement purifié, car ces Prix empoisonnaient beaucoup de choses. Mais en même temps un certain air d'ennui s'est abattu

se mêlant au parfum légendaire des grands tilleuls et du chèvrefeuille des Giardini, et l'on ne retrouvait plus dans les quelques jours de l'inauguration l'atmosphère passionnée, de compétition féroce et parfois sordide, de lutte, de vie et en même temps de fête des Biennales passées. Et ceci malgré diverses manifestations inaccoutumées, la participation d'enfants à des jeux spontanés provoqués par le groupe KEKS de Nuremberg et Munich (KEKS = Kunst - Erziehung - Kybernetik-Soziologie, autrement dit Art-Education-Cybernétique-Sociologie) ou bien par les parades de costumes et le streap-tease, à grand renfort d'appareils photographiques et de caméras, sur les marches du Pavillon allemand, d'une petite Japonaise accompagnée d'un bel éphèbe imperturbable.

De plus, une déception attendait ces premiers visiteurs, qui sont restés sur leur faim. Le Pavillon central devait accueillir une exposition intitulée *Proposition pour une exposition expérimentale*, organisée, sur un projet du Prof. Umbro Apollonio, Directeur de la 35e Biennale, Conservateur des Archives d'Art contemporain, et du Dr Dietrich Malhow, Directeur de la Kunsthalle de Nuremberg, membre du Comité des experts pour la Biennale, et réalisée avec la collaboration du peintre Boriani et de l'architecte Castiglioni. Ce devait être en quelque sorte l'exposition pilote de cette Biennale, significative de sa nouvelle orientation. Or, par suite d'incidents que l'on dit techniques ou de difficultés de tous ordres, ce pavillon était fermé et devait le rester plus ou moins jusqu'à la fin du mois de juin. Le public nombreux qui se pressait au portillon n'eut droit, à sa grande stupéfaction et son profond mécontentement, qu'à des visites en groupe, organisées d'heure en heure, accompagnées et commentées — telles celles de la galerie des glaces à Versailles — à travers des salles pour la plupart vides. Les mots d'Umbro Apollonio, affichés près de l'entrée: *En soi, une Biennale n'est rien. Seuls les visiteurs peuvent la faire devenir quelque chose*, trouvaient là une manière de confirmation pour le moins inattendue. En fait, ce retard est très regrettable. Il rend incomplet ou même erroné le jugement porté sur la Biennale, par tous ceux — i.e. la plupart — qui ne pourront revenir à Venise avant la fin de l'été. Mais peut-être faut-il voir là le signe de la nécessité d'envisager pour l'avenir dans l'organisation de cette manifestation des changements encore plus radicaux que ceux qui étaient annoncés. Par exemple, convier les critiques et amateurs d'art de toutes sortes non plus à venir au début, encore moins avant le début officiel, mais au cours de la Biennale, pour la saisir dans son devenir, et plutôt à titre d'observateurs et de participants qu'à titre de juges. Ce qui serait assez conforme au programme général dès maintenant établi, qui prévoit des ateliers de travail et des débats jusqu'à la fin d'octobre, ainsi qu'une rencontre, ou un colloque sur les problèmes de l'art dans le monde d'aujourd'hui, juste avant ou juste après la fermeture de cette 35e Biennale. Cette exposition spéciale ou expérimentale, coiffée d'une section spéciale consacrée aux rapports de l'art et de la société, où devaient figurer sans doute à titre de symboles Tatlin, Rodchenko, El Lissitsky, Malevich et Moholy-Nagy, devait se subdivi-

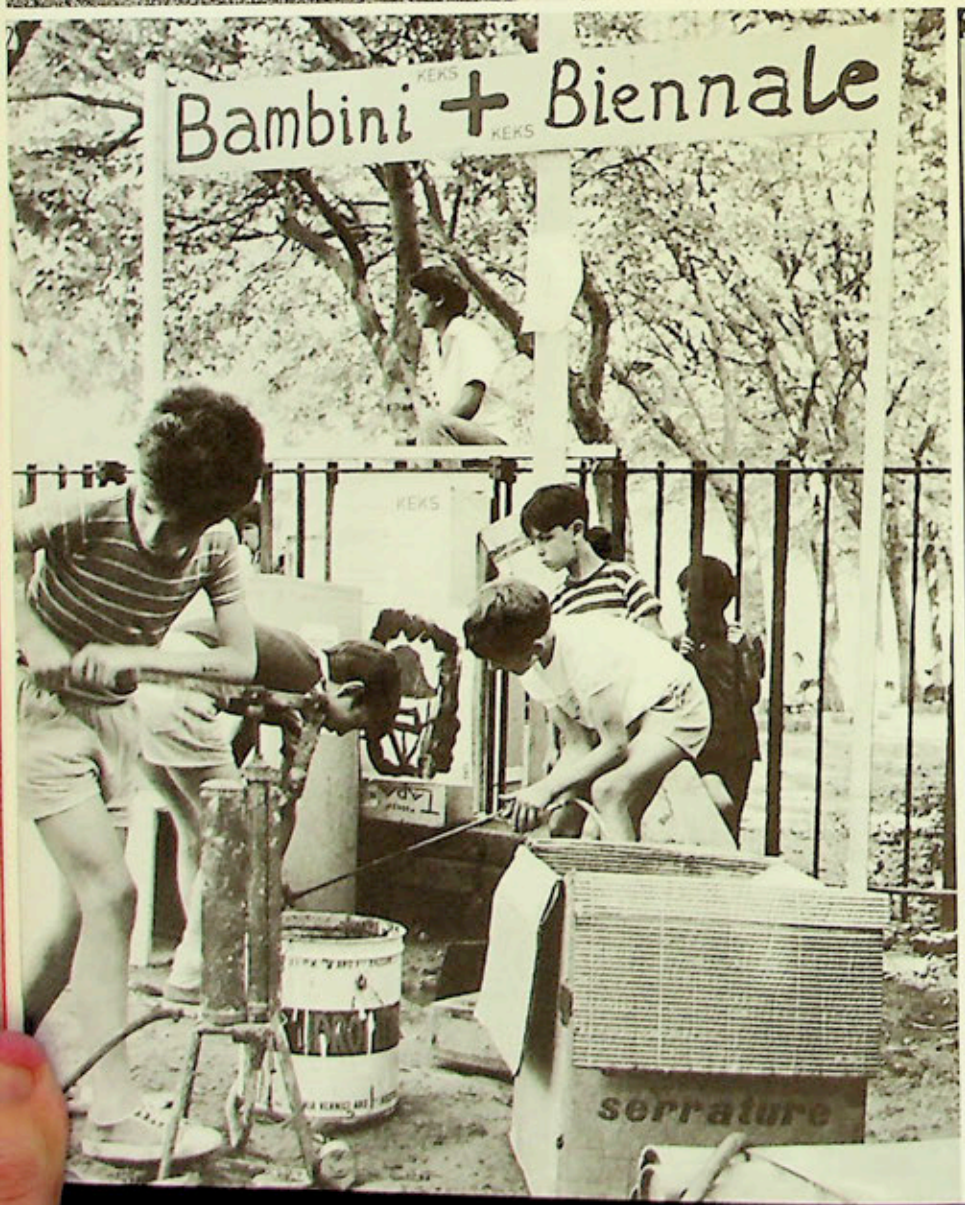
1 et 2 Conçue par ses organisateurs comme « une exposition de recherches et de propositions », la 35e Biennale a suscité d'intéressantes réalisations dans le domaine de l'environnement, notamment celle du Pavillon hollandais pour lequel les architectes Groatsma et Slothouser avaient imaginé — avec un pavement de ciment et des structures en filets métalliques — un rythme de formes, de lumière et de couleur, particulièrement réussi. 3-5 Avec la collaboration de sept artistes — peintres, sculpteurs, cinétistes et photographes choisis par lui — Claude Parent a voulu, pour le Pavillon français, « substituer à l'espace orthogonal, un espace oblique... qui devient espace de provocation et d'aventure ». Ci-dessus, à droite, les Ballons-guides d'André Bellaguet, mobiles aériens qui verticalisent l'espace oblique de Claude Parent. A l'extrême-droite, le mur-miroir où se réfléchit le parcours, à l'intérieur du Pavillon français. Ci-contre, le peintre Matta à l'assaut de l'espace oblique.

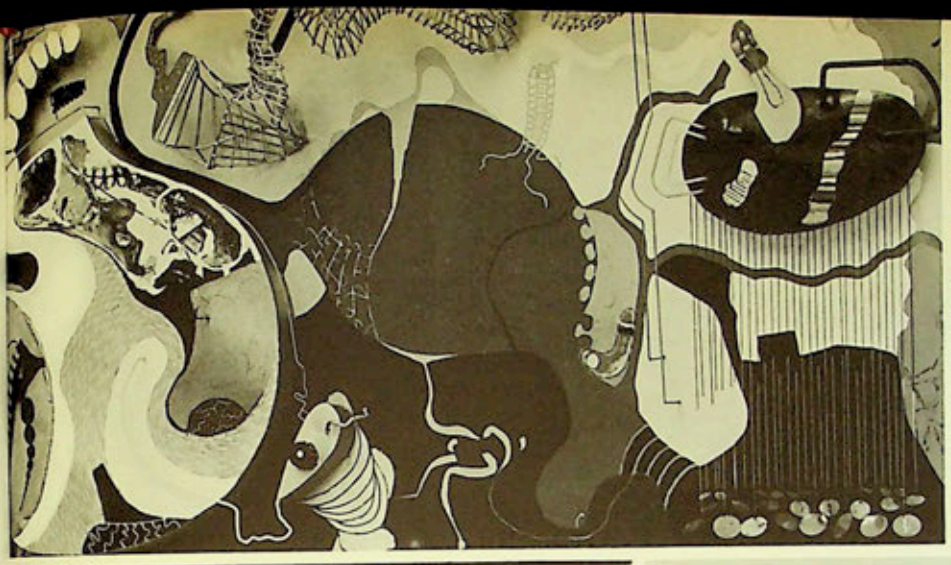


ser en plusieurs autres mettant en lumière les processus de la production aux stades manuel, mécanique, électronique, conceptuel, les processus de stimulation des facultés perceptives, les conduites de jeu, de relaxation, avec la participation d'un grand nombre d'artistes (parmi lesquels Max Bill, Tinguely, Le Parc, Vasarely, Reutersward, Bruno Munari, etc.)

Pour des raisons différentes, les Pavillons suédois et tchécoslovaque étaient également fermés: le premier, qui avait d'abord prévu la présentation d'un environnement actif pour enfants et adultes, s'est ensuite volontairement abstenu, s'estimant boycotté par l'entourage culturel italien; le second invoquait les raisons dites aussi techniques, qui avaient empêché l'arrivée des œuvres annoncées: celles de 7 artistes, dont Josef Jankovic qui participa à la Biennale des Jeunes à Paris en 1969.

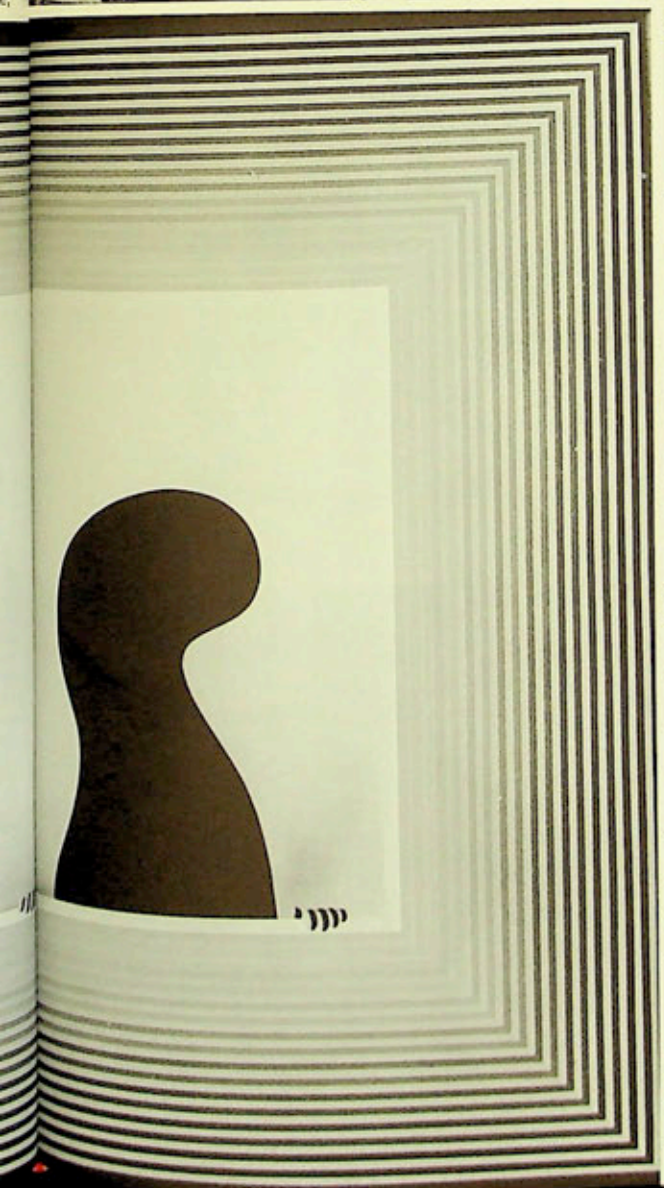
Cependant, indépendamment de ces fâcheuses absences, les Giardini offraient encore beaucoup à voir, malgré l'allégement du programme (mais peu de choses que l'on puisse dire vraiment expérimentales). La plupart des pays ne présentaient qu'un, deux ou trois artistes, ou une œuvre collective. Aussi l'Espagne semble-t-elle jouer un jeu un peu périmé avec ses 17 jeunes exposants de toutes tendances, et malgré l'intérêt de plusieurs d'entre eux: le lyrique Francisco Hernandez, Manuel Gomez Raba, inventeur de formes brutales et massives; Dario Villalba, qui tente de corriger chez ses étranges personnages la froideur du plexiglas par une recherche expressionniste. Périmée aussi la Russie, et sans doute plus encore mais toujours fidèle à elle-même,





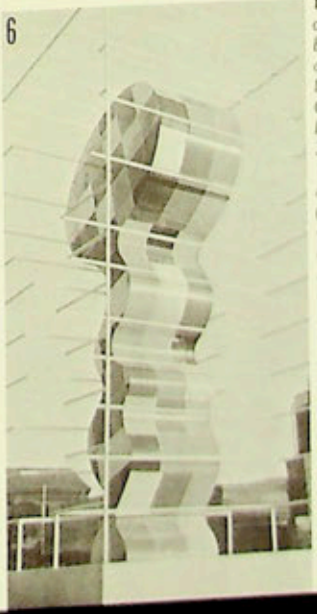
affirmant farouchement son goût de la continuité, à travers les neuf bustes de Lénine du sculpteur Andreev, mort en 1932, et une rétrospective du peintre Dejneka — académique, certes, mais aussi puissant et sensible — disparu l'année dernière.

La participation des autres pays de l'Est est dominée par la Yougoslavie: sculpture monumentale de Dzamonja, étrangeté inspirée des tableaux-objets de Bernik, tapisseries amples et très structurées de Jadoga Buic. Tandis qu'un tragique hallucinant, mais un peu forcé règne en maître dans le Pavillon polonais, avec les *Réminiscences* de Szajna, hommage aux vingt-quatre artistes cracoviens arrêtés et déportés en 1942 et les sculptures-pièges à feu de Hasior, l'éclectisme caractérise le choix roumain, comme il caractérise toute cette Biennale, où sont



5

6



1 et **2** *Parmi les manifestations organisées cette année à la Biennale, la participation d'enfants à des jeux spontanés provoqués par le groupe Keks (Art-Education-Cybernétique-Sociologie) de Nuremberg et Munich.*
3 *Juhani Linnovaara: « Curioso ». 1969. Peinture acrylique sur toile. Musée Amos Anderson, Helsinki. (Finlande).*
4 *Egon Fischer: « Détail d'une journée de rêve ». Fer. 1969 (Danemark).*
5 *Sergio Lombardo: « La sphère à sirène, mise à nu... » (Italie)*
6 *Egon Fischer: « Etude de forme et de carreaux. » Sculpture spatiale de 4,5 m réalisée en collaboration avec le Musée d'Alborg (Danemark).*

représentées à peu près toutes les tendances plus ou moins récentes de l'art contemporain. Au point qu'il est malaisé d'y dépister des lignes de force, des courants essentiels. Réminiscences du Surréalisme dans l'œuvre du Finlandais Juhami Linnovaara, évoquant quelque chose de l'esprit de Magritte, ou dans les admirables dessins à l'encre du Belge Folon. Pop, avec le Suisse Stämpfli, qui parvient à créer un environnement saisissant avec ses immenses représentations de pneus super-objets. Art minimal, avec l'Anglais Smith. Abstraction classique chez le peintre italien Verna, ou la Brésilienne Mary Vieira dont les sculptures très pures sont techniquement parfaitement exécutées. Informel, ou plutôt anarchisme formel chez le Danois Egon Fischer. Le cinétisme est assez fréquemment représenté, et surtout par les Physiochromies, Chromointerférences, Transchromies du Vénézuélien Cruz-Diez. et par l'Allemand Heinz Mack. L'art conceptuel est moins répandu qu'on aurait pu le supposer, mais il trouve ici, à côté du Canadien Michael Snow, un très brillant porte-parole au Pavillon japonais. On a pu découvrir le peintre Arakawa à l'ARC à Paris, au printemps dernier. Pour lui, *l'idée verbale qui précède l'image, est plus importante que l'image elle-même.* Ses tableaux minutieusement exécutés deviennent des symboles verbaux et contraignent le spectateur à une véritable lecture.

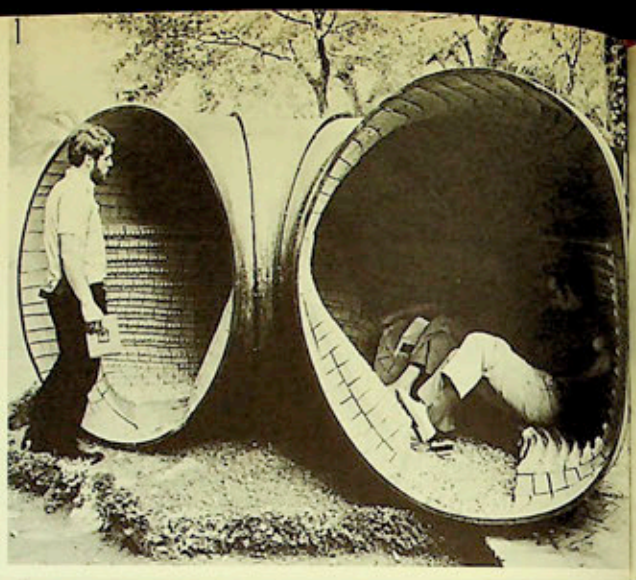
Mais en tout cela, il s'agit encore d'œuvres, et de personnalités. Paradoxe, et contraste entre le projet des organisateurs, et la réalité. En fait cette Biennale n'est pas absolument différente de ses aînées. Pratiquement, peu de participants ont vraiment tenu compte des nouvelles directives. Ce qui pourrait prouver, soit que celles-ci sont prématurées, soit qu'elles ne sont pas valables pour tous les pays...

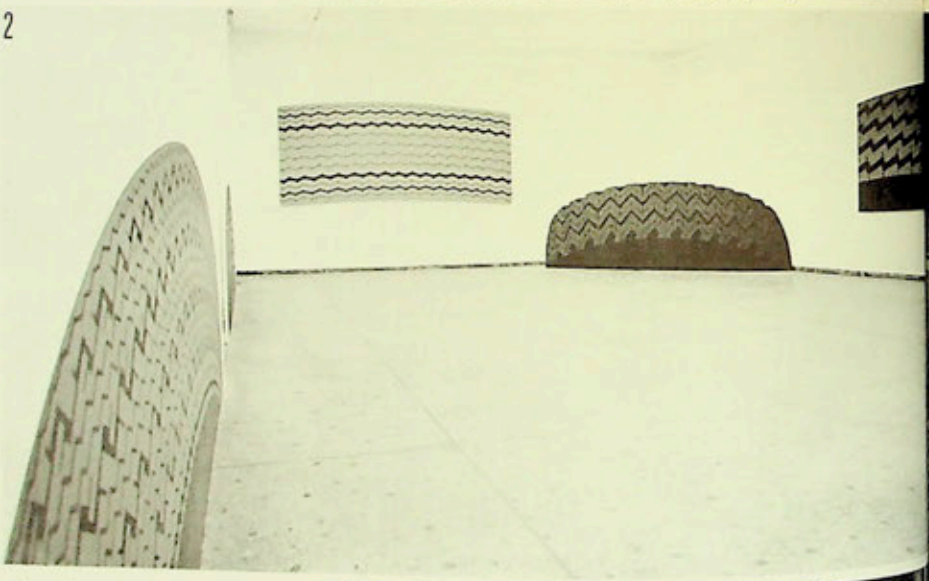
Les USA ont joué le jeu en transformant leur Pavillon en atelier public de gravure (sérigraphie et lithographie). Mais cela permet-il vraiment de parler d'expérimentation et de recherche? Vingt-cinq des quarante-sept artistes invités se sont récusés pour des raisons politiques. Les autres ont accepté pour les mêmes raisons. Une série de gravures — fort belles du reste — de Sam Francis, Josef Albers, Jasper Johns, etc. voilà ce qui est exposé en permanence. C'est un peu mince.

Au Pavillon hollandais par contre, l'environnement est créé par deux architectes, héritiers du Bauhaus, Graatsma et Slothouser, au moyen de variations et de recherches sur les volumes cubiques. Equilibre et rythme des masses, des formes, de la lumière et de la couleur: c'est une éclatante réussite.

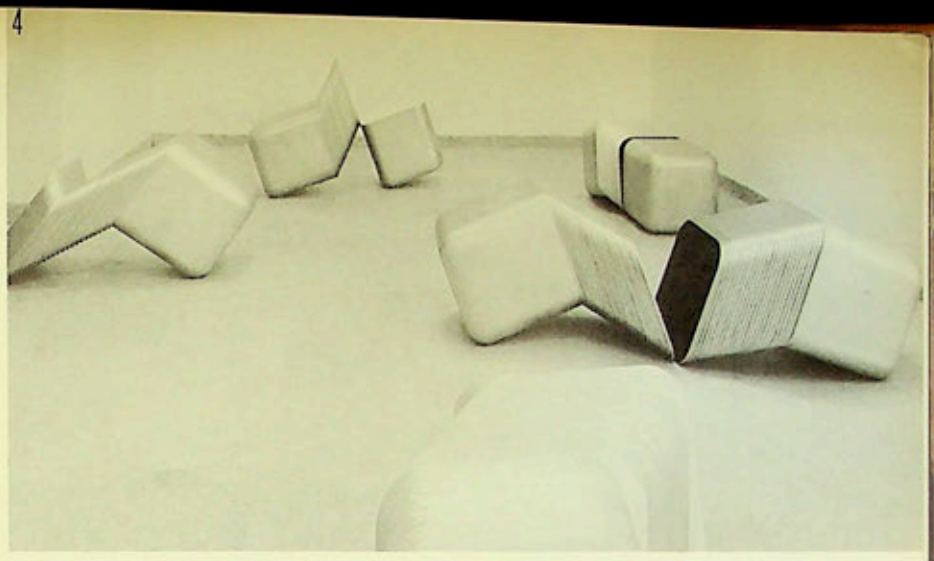
On ne peut malheureusement en dire autant du Pavillon français, œuvre collective dont l'architecte Claude Parent, qui en est aussi le commissaire, a été l'initiateur. Et pourtant, c'est probablement l'un des plus intéressants, des plus inattendus de la Biennale, celui qui a accepté que les données du problème soient totalement modifiées et s'est lancé hardiment à la recherche d'une solution aventureuse. Tel qu'il est, c'est un échec, mais un échec qu'il valait la peine de risquer. Faut-il rappeler en quelques mots les circonstances de l'entreprise? Après 1968, il parut impossible de désigner comme commissaire du Pavillon français un critique d'art (c'était traditionnellement le président de l'Association des Critiques), ni un artiste. Soit contestés par les autres artistes, soit se récusant eux-mêmes.

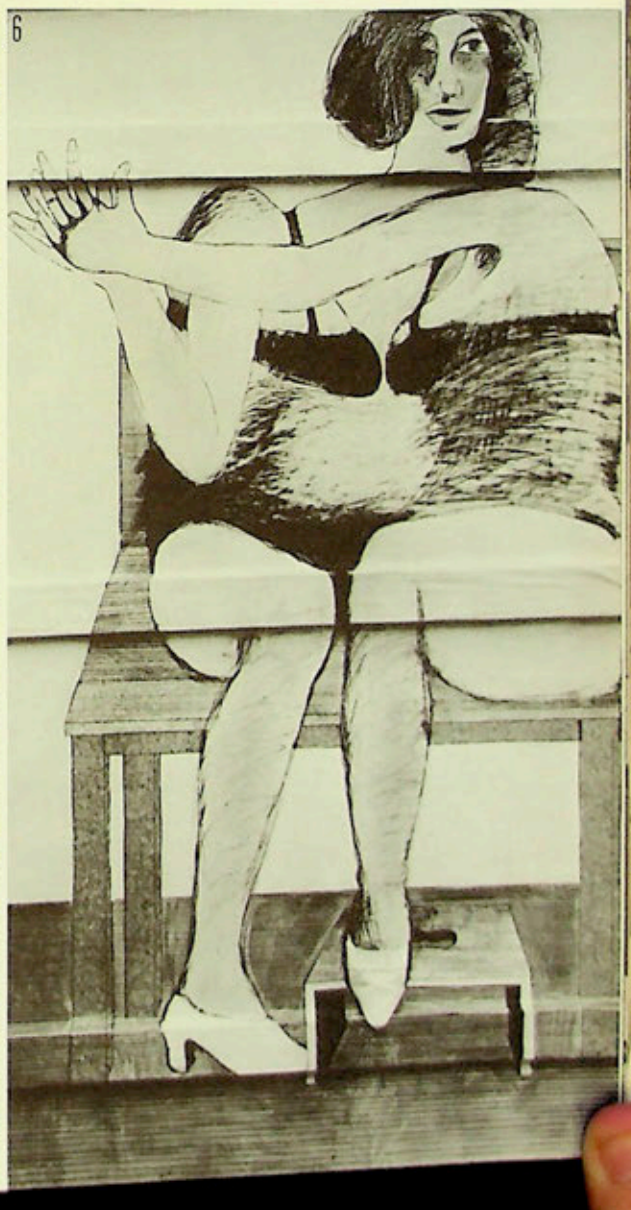
C'est alors que Claude Parent fut sollicité, deux mois environ avant l'inauguration de la Biennale. Il accepta avec enthousiasme, voyant dans cette proposition l'occasion *d'entreprendre une œuvre commune à substratum architectural*, et choisit la collaboration de sept artistes, peintres, sculpteurs, cinétistes et photographes. Parent substitue à l'espace orthogonal qui est notre espace quotidien un *espace oblique*, issu des travaux du groupe Architecture-Principe, fondé par Paul Virilio et lui (ou encore un espace basculé, ou un espace pincé), qui devient espace de provocation et d'aventure au lieu d'être espace d'habitude. Il ne s'agit de rien moins que de remettre en question la verticalité de l'être humain. Apparemment, cette remise en question est mal accueillie par le public, à l'exception des enfants qui y trouvent une provocation au jeu. Il est vrai que les limites de temps, les servitudes imposées par l'architecture préexistante (une des plus laides des Giardini), des moyens réduits déterminant peut-être le choix de maté-

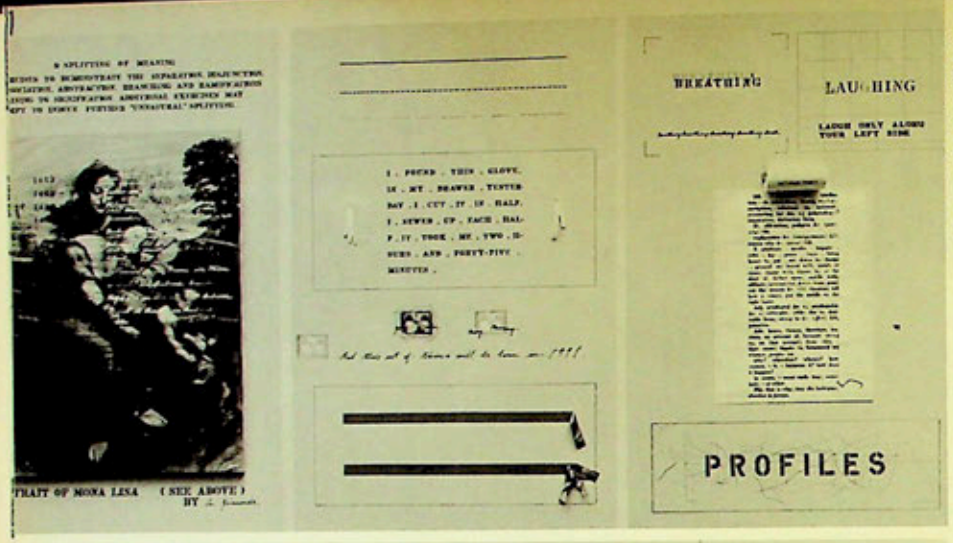




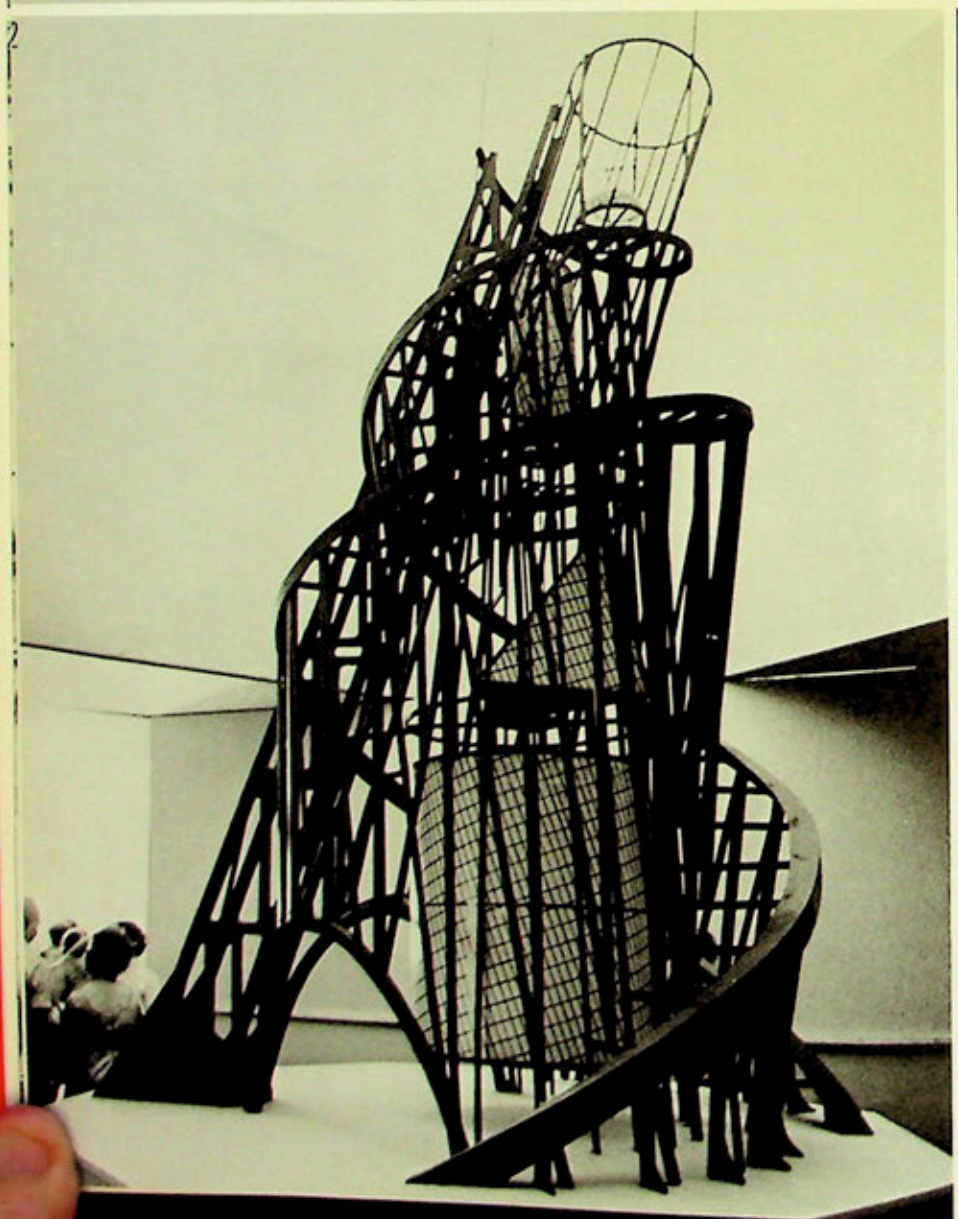
1 A l'entrée du Pavillon espagnol, la grotte-abri d'Arcadio Blasco.
2 Le Suisse Stämpfli a choisi d'utiliser d'immenses représentations de pneus super-objets pour créer un environnement saisissant.
3 Personnages de Dario Villalba. 1970. Peinture acrylique et plexiglas. (Espagne).
4 Kaspar Thomas Lenk: « Blocs à planchers, 1 - 2 - 3 - 4, etc... » Aluminium. 1970. (Allemagne).
5 Heinz Mack: « Ensemble de stèles lumineuses et mobiles ». 1970. (Allemagne).
6 Adolf Frohner: « Femme assise aux bras tendus ». 1969. Technique mixte. (Autriche).

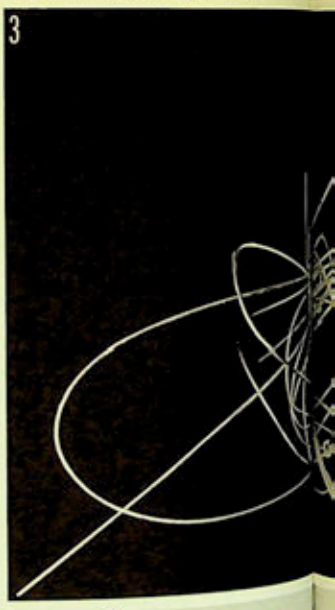






1 Arakawa: « Splitting of meaning. Exercices pour ... » 1969. Huile, collage et dessin sur toile. Les tableaux de cet artiste japonais sont des symboles verbaux nécessitant une véritable lecture.
2 Vladimir Tatlin: « Monument pour la IIIe Internationale ». 1920. Reconstruction: 1968. Bois, métal et moteur. Stockholm. Musée d'Art Moderne. Comme les œuvres reproduites fig. 3 et 4, cette structure figurait, à titre symbolique sans doute, dans le pavillon central de la Biennale qui abritait une exposition intitulée « Proposition pour une exposition expérimentale ».
3 Laszlo Moholy-Nagy: « Fil métallique recourbé ». 1946. Plexiglas et acier chromé. New York. Cette œuvre était également présentée dans le pavillon central de la Biennale. Solomon R. Guggenheim Museum.
4 Vladimir Tatlin: « Letatlin ».



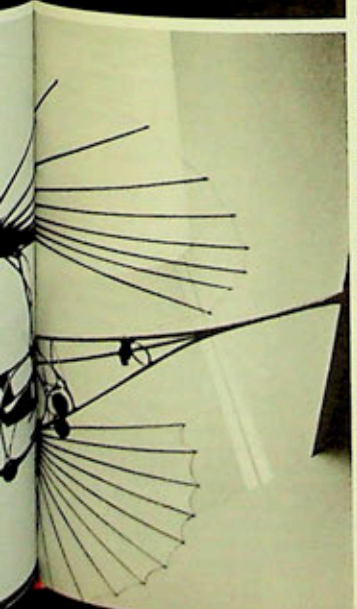


1930/31. Reconstruction 1968. Bois et fil métallique. Stockholm, Musée d'Art Moderne.
5 et 6 Indépendamment des œuvres exposées au Pavillon central, la participation de l'U.R.S.S. constituait sans doute l'apport le plus « conservateur » — et le plus périmé — à la Biennale, avec notamment une rétrospective du peintre académique Alexandr Dejneka, mort en 1969 — dont on voit ici le tableau intitulé « Maiakovski a Rosta » (1941) — ou les neuf bustes en bronze de Staline exécutés en 1920 par le sculpteur Nicolaï Andreev.
7 Josef Szajna: « Réminiscences » (détail). 1969. Technique mixte. Cet hommage aux vingt-quatre artistes de Cracovie arrêtés en 1942 est l'une des œuvres qui donnaient au Pavillon polonais son atmosphère impressionnante et tragique.

riaux ingrats et pauvres ont pu limiter l'ampleur d'une réalisation qui semble un peu étriquée. Peut-être aussi l'apport des peintres et des sculpteurs appelés à cette œuvre collective peut-il paraître insuffisant ou décevant. Cette œuvre n'en est pas moins l'une des plus originales présentées ici et d'une qualité réellement expérimentale. Il est de plus permis de supposer que les photographies faites par Gilles Ehrmann tant au long du travail préparatoire qu'à la Biennale, où l'espace oblique ne fera plus qu'enchanter le regard et stimuler l'esprit, seront précieuses, et d'une grande richesse d'enseignement. L'espace oblique, est-ce l'impraticable? l'inhabitable? Une utopie? Peut-être. Mais à ce titre, ne serait-il pas proche des *Utopies* des grands Russes sous le signe de qui a été placée toute l'exposition?

Modifier le mental des gens et leur sensibilité, l'une des ambitions de Claude Parent et de ses amis, c'est apparemment celle aussi du Taller de Montevideo, qui envahit tout le Pavillon de l'Uruguay uniquement de cubes ouverts, avec le projet *d'indiquer une nouvelle éthique du comportement dans la nouvelle société*, ce qui n'est pas de prime abord très convaincant.

C'est aussi, enfin, celle de l'Argentin Benedit. Biotron. Minibiotron. Aquarium pour poissons tropicaux. Toute une ruche, des centaines d'abeilles installées en milieu artificiel dans une étrange construction en plexiglas. Nous sommes en présence de l'art interdisciplinaire dont il était question plus haut. Ce qui ne veut pas dire que l'autre — l'art tout court — en dépit des constantes mises à mort dont il est l'objet, ait tout à fait disparu. C'est ce que semble prouver cette Biennale.



MALTE

Suite de la page 9

évidemment qu'être évoqué très indirectement dans l'exposition. Celle-ci comportait, en compensation une section historique, intéressante et riche de fort belles pièces, mais qui lui donnait une orientation, une portée très différentes de celles qu'offraient les précédentes manifestations organisées par le Conseil de l'Europe.

Parmi les œuvres rassemblées, une importante série de monnaies et de médailles frappées par les Grands Maîtres, rappelaient les figures dominantes de l'histoire de l'Ordre, et commémoraient leurs exploits sur terre ou sur mer. Une collection de pots de pharmacie et de vaisselle d'argent provenant des hôpitaux de l'île entretenus par l'Ordre témoignait d'une activité constamment maintenue au cours des siècles. Les autres pièces présentées évoquaient, de façon fragmentaire, la vie de l'Ordre aussi bien à Malte que dans le reste de l'Europe, par des manuscrits — documents d'archives ou enluminures, — par des objets d'art, reliures armoriées, argenterie ou cristaux gravés de la croix à huit pointes, — par des peintures enfin — portraits de chevaliers, tableaux de dévotion exécutés pour les commanderies de Londres, de Nancy ou de Haarlem.

Cet ensemble, à vrai dire, ne donnait guère l'impression d'une attention spéciale de l'Ordre au développement des beaux-arts, ni d'un quelconque mécénat de la part de l'un ou l'autre Grand Maître. Pour avoir une vue plus juste de la réalité, il fallait aller admirer, dans l'église Saint-Jean, les tapisseries flamandes commandées en 1697 par Ramon Perellos et, au Palais du Grand Maître, la superbe « Tenture des Indes » tissée pour lui aux Gobelins. Il fallait se rappeller que les collections réunies par Emmanuel de Rohan à la fin du XVIII[e] siècle constituent aujourd'hui le fond principal du musée de La Valette. Pour imaginer le faste et le raffinement dont firent preuve un La Valette ou un Wignacourt il fallait voir leurs somptueuses armures de cérémonie conservées, avec plus de 6000 autres, au Palais du Grand Maître encore. Il fallait enfin revenir à Saint-Jean pour visiter le véritable musée de sculptures baroques constitué par les tombeaux des Grands Maîtres, avec leurs étendards déployés, leurs entassements de chaînes, de cordages, de canons, soutenus par des atlantes ou des lions de marbre et de bronze.

Quant à l'histoire de la peinture, elle peut se résumer, pour l'essentiel en trois noms. Trois artistes en effet y jouèrent un rôle, de portée fort diverse à vrai dire: le premier, proscrit de Rome pour meurtre, accueilli tel « Appelle dans l'île de Cos », bientôt emprisonné et de nouveau fugitif, y peint quelques chefs-d'œuvre: Caravage. Le second, déjà célèbre en Italie, vient en 1661 pour décorer l'église conventuelle et meurt à La Valette quarante ans plus tard: Mattia Preti. Le troisième arrive à Malte tout au début de sa carrière, qui s'achèvera dans l'île: Antoine de Favray.

Il n'a pas été possible de réunir à l'exposition un ensemble d'œuvres du Caravage, ni même les quatre toiles subsistant parmi celles qu'il peignit durant les douze mois de son séjour: proscrit une fois de plus, il est présent pourtant par le plus important des tableaux qu'il y laissa: « La Décollation de saint Jean-Baptiste » demeurée en place dans l'oratoire de l'église conventuelle, immense toile qui, dans ce cadre, surgit de l'ombre avec une force impressionnante (voir page 9). Le « Saint Jérome », peint pour la chapelle d'Italie à Saint-Jean, est là également. Mais le Louvre n'a pu prêter le portrait de Wignacourt, le protecteur du Caravage, auquel il dut les quelques mois de paix qu'il connut trois ans avant sa mort. Le Grand Maître, à la recherche d'un peintre en renom pour décorer les édifices nouvellement construits à La Valette, saisit l'occasion d'une réhabilitation possible et accueillit l'exilé. Les commandes ne lui manquent pas. Il vit comme un seigneur, il a deux esclaves. Le 14 juillet 1608, il est fait chevalier. Mais son naturel explosif reprend le dessus. Il se bat avec un autre chevalier. Emprisonné à Sant'Angelo, il s'évade et gagne la Sicile. Plus tard, il enverra à Wignacourt un tableau représentant Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste: en vain; le Grand Maître n'y voit peut-être qu'une allusion à l'innocence persécutée. Les décors que le Caravage n'avait pas eu le temps d'entreprendre seront réalisés, cinquante ans plus tard, par un peintre formé d'ailleurs dans l'ambiance caravagesque: Mattia Preti. Celui-ci est au faîte de sa carrière lorsqu'il arrive à Malte et il est déjà chevalier. Appelé par le Grand Maître Raphaël Cotoner pour peindre la voûte de l'église Saint-Jean, il restera jusqu'à sa mort à Malte, où il travaillera pour une vingtaine d'églises et de chapelles. La réunion de ses œuvres majeures, réalisée pour la première fois, a constitué dans l'exposition une section spéciale et importante, qui, si elle n'apportait pas de précisions nouvelles sur les périodes mal connues de la vie du peintre — notamment sur les années précédant son arrivée à Naples — retraçait toutefois les phases essentielles de son évolution: les premières œuvres — concerts et joueurs de cartes — exécutées à Rome vers 1650 (voir page 7); les œuvres peintes à Naples, à partir de 1656 (voir p. 7, fig. 5 et p. 8, fig. 3) où s'affirme la maîtrise d'un décorateur qui admire les Vénitiens et que stimule la présence d'un jeune rival, Luca Giordano; puis l'épanouissement final avec les fresques de l'église Saint-Jean, (qui, dans le cadre même de l'exposition, ne pouvaient être évoquées que par des esquisses et des projets, d'ailleurs attentivement choisis) (voir p. 4), enfin les prolongements sans grands renouveaux, mais avec de singuliers éclats, comme cette « Courtisane » (?) dont l'inoffensif éventail est peut-être un repeint masquant la coupe empoisonnée d'une Lucrèce ou le serpent de Cléopâtre (voir p. 8).

Le second artiste auquel l'exposition du Conseil de l'Europe consacrait une salle a, certes, compté dans l'histoire de la peinture à Malte, mais dans un registre moins ambitieux. Antoine de Favray, lorsqu'il débarque à Malte, n'a derrière lui ni un assassinat, comme le Caravage, ni une carrière comme Preti. Il sort tout juste de l'Académie de France à Rome. Son départ pour Malte ne s'explique pas, si ce n'est par un goût aventureux qui le poussera, quelques années plus tard, à s'embarquer sur une galère turque faisant voile vers Constantinople et qui fait à Malte une escale inattendue. Toute la production de Favray — dont il envoie régulièrement des échantillons à Paris pour le Salon — se construit sur ces deux thèmes: d'une part la vie à Malte (voir page 5), l'histoire de l'Ordre, qui lui inspire des tableaux commémoratifs, les Grands Maîtres vivants ou défunts, dont il fait le portrait (voir page 4); d'autre part Constantinople, la cour du Sultan, les dignitaires enturbannés, les ambassadeurs en tricorne.

L'exposition s'achève ainsi sur un mode mineur. L'histoire de l'Ordre de Saint-Jean à Malte prend fin avec la venue de Bonaparte qui, en 1798, s'empare de l'île en deux jours, chasse le Grand Maître, recrute parmi les chevaliers cinquante-six volontaires français qu'il emmène en Egypte et laisse sur place une garnison de quatre mille hommes. Les Maltais se révoltent bientôt, assiègent les Français, bloqués à La Valette pendant deux ans, puis acceptent avec joie la protection anglaise que confirme en 1814 le Traité de Paris. A travers les bouleversements et les révolutions que connaît ensuite l'Europe, l'Ordre se maintient sous une forme évoluée, préservant essentiellement sa mission hospitalière.

De Saint-Aubin à Hajdu: l'assiette de Sèvres

Suite de la page 47

dans des décors dont le plus célèbre est le service à grotesques de Fontainebleau, et le plus appliqué sans doute un projet de Jules Bouchet pour un service au chiffre de la Manufacture (voir page 46). La recherche du dépaysement et aussi le besoin de varier les thèmes expliquent la multiplicité des créations réalisées à Sèvres pendant la Restauration: le service « mauresque » et le service « forestier », celui des oiseaux exotiques, des arts industriels, de l'agriculture ou des Départements (voir p. 46, fig. 5 et 6). Mais le souci du détail, de la démonstration, de l'illustration systématique qu'imposent de tels sujets entraîne une surcharge ornementale qui ne tient plus aucun compte du support et des qualités propres à la matière.

Après 1850, la production des services de table diminue. Les directeurs successifs de la Manufacture sont des ingénieurs soucieux avant tout d'améliorer les pâtes, d'enrichir la gamme de leurs couleurs, de rechercher de nouveaux procédés d'application et de cuisson qu'ils préfèrent expérimenter sur des vases. La présence d'ateliers nouveaux de peinture sur verre, de mosaïque, puis de faïence et de grès à la Manufacture a sans doute contribué au déclin des pièces de service. Celles qui sont exécutées sont presque exclusivement destinées à l'État, pour les ambassades, les ministères, les palais impériaux, plus tard pour la Présidence de la République (le service de l'Elysée, à réserves ornées d'oiseaux, date de 1875. Voir pages 42 et 44).

Le Second Empire est marqué par un retour au style rocaille: on reprend les modèles à bords contournés et chargés de reliefs dessinés jadis par Duplessis, et la Manufacture renonce à faire appel à des artistes venus de l'extérieur.

La nomination de Carrier-Belleuse au poste de directeur des travaux d'art en 1875 amène un premier progrès: l'apparition de formes nouvelles à légers reliefs, destinés à mettre la pâte en valeur. Mais c'est l'arrivée d'Alexandre Sandier qui détermine une transformation radicale, stupéfiant les visiteurs de l'exposition de 1900: toutes les formes anciennes ont été abandonnées au profit de formes simples et dépouillées et de décors « art nouveau » utilisant des végétaux en compositions souples et aérées.

Puis, le décor prend une allure plus structurée, plus géométrique, qui triomphe en 1925. Vers 1920, on fait appel de nouveau à des artistes étrangers à la Manufacture, comme Jean Dreit ou Suzanne Lalique. Et puis, une fois de plus, l'imagination fait place à la routine.

Il a fallu attendre 1964 pour que, grâce à André Malraux, Sèvres redevienne un centre de création artistique. La fructueuse collaboration entre artistes et techniciens suscitée par Serge Gauthier, directeur de la Manufacture, a donné durant ces dernières années à la production de Sèvres, une vitalité, une originalité nouvelles. Les uns et les autres cherchent aujourd'hui ensemble à mettre en valeur la beauté des supports, la finesse de la pâte, la subtilité des émaux que permettent d'obtenir les procédés actuels et la virtuosité traditionnelle des techniciens de la Manufacture. Hajdu s'attaquant à la pâte « en dégourdi » pour tracer au bleu de grand feu ses graphismes mouvants, Guitet gravant lui-même ses plaques de cuivre, Georges Mathieu donnant seulement une maquette qu'interprèteront les spécialistes de la manufacture, ajoutent à l'histoire de la porcelaine de Sèvres un chapitre qui n'est ni le dernier, ni le moins fascinant.

SOTHEBY & CO.

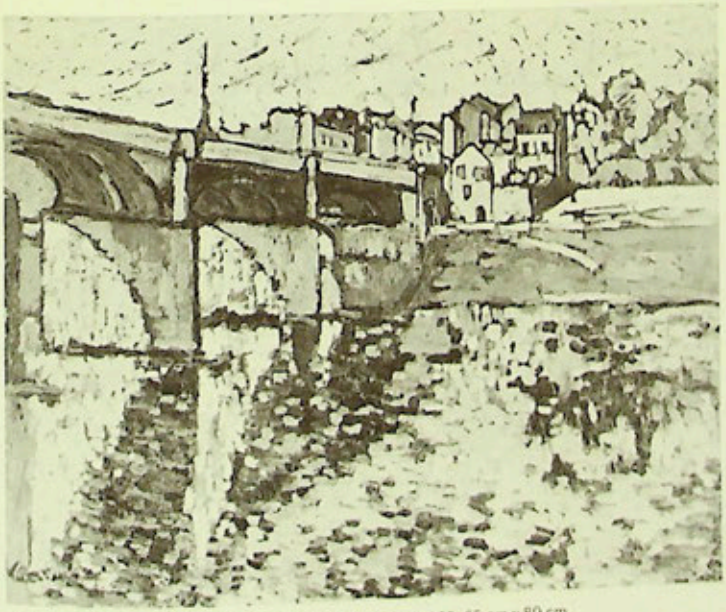
Fondé en 1744

Vente aux enchères le 14 Octobre, 1970 à 21 heures

Seize tableaux de la collection de Monsieur et Madame William Goetz de Beverly Hills, California

Vendus par ordre des exécuteurs testamentaires de feu M. William Goetz

Pierre-Auguste Renoir
signé et daté '89
Nature Morte, Fleurs et Fruits
65 cm x 54 cm



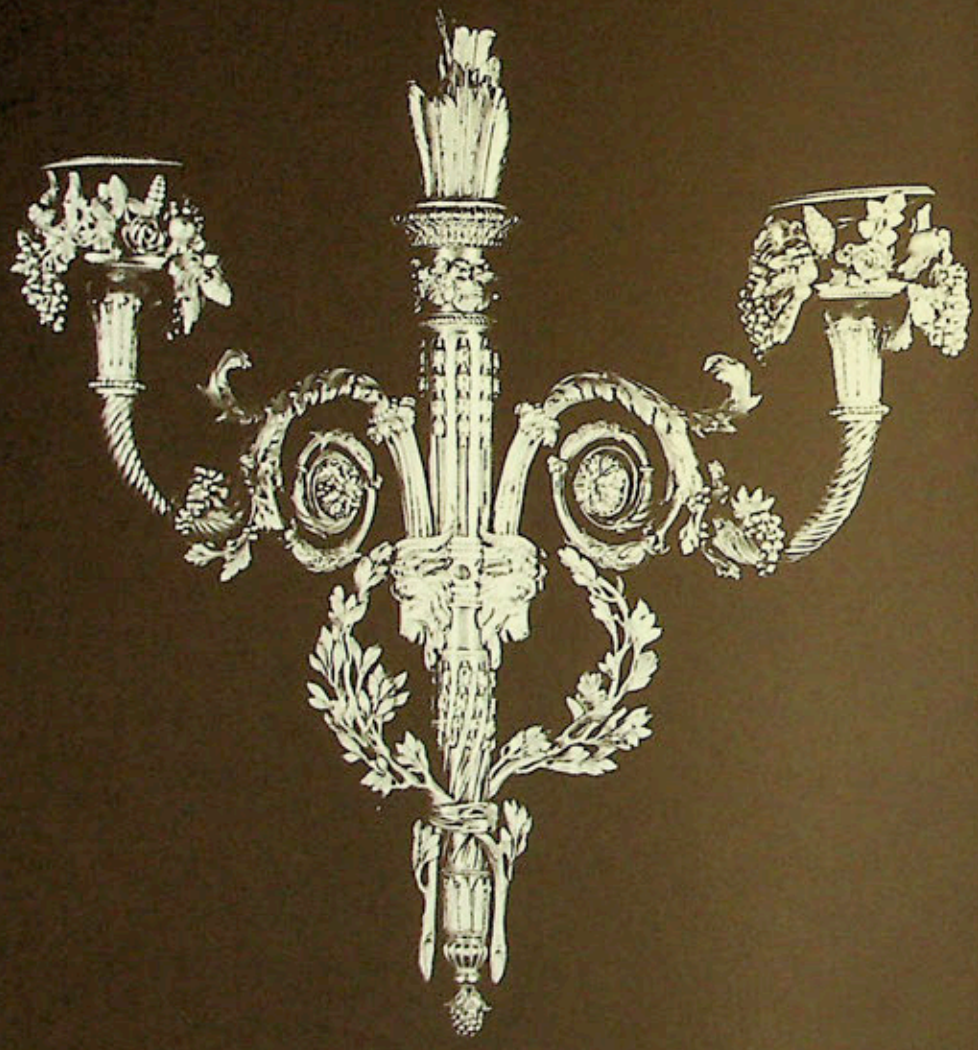
Maurice de Vlaminck *Le Pont de Chatou* signé, peint en 1905, 65 cm x 80 cm

Sotheby & Co., 34-35 New Bond Street, Londres W1A 2AA
Telephone: 01-493 8080 Telex: Londres 24454
Telegramme: Abinsbo Londres

Représentant à Paris: Valentin Abdy,
8 Rue de Duras, Paris, 8e
Telephone: 265-2539

ANDRÉ MAVON

Objets d'art et Meubles
du 18e siècle



238, FAUBOURG SAINT-HONORÉ - Tél. 227-22-43 - PARIS

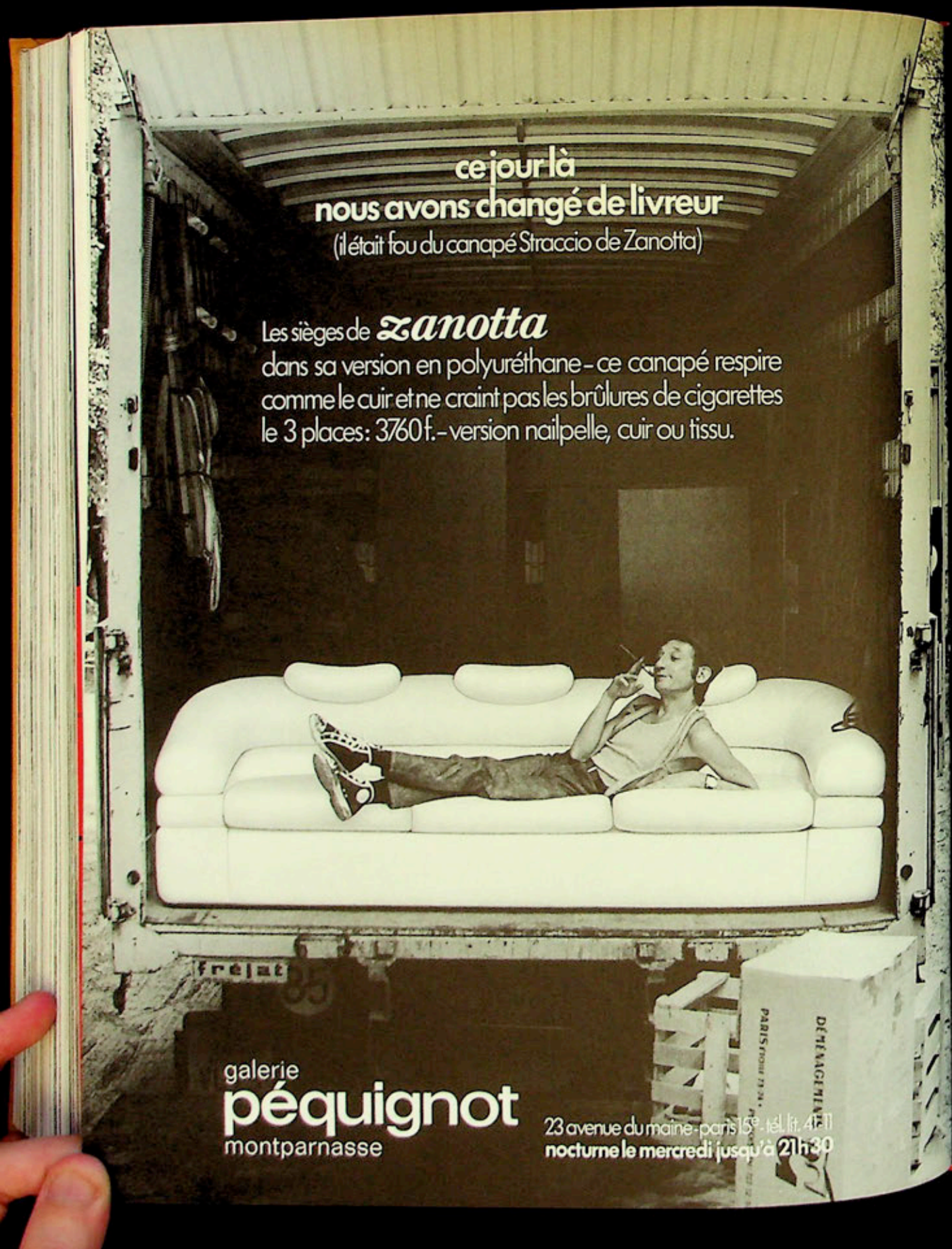
Stand n° 72 Biennale des Antiquaires

L'ŒIL

du décorateur

72

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui


ce jour là
nous avons changé de livreur
(il était fou du canapé Straccio de Zanotta)
Les sièges de zanotta
dans sa version en polyuréthane - ce canapé respire
comme le cuir et ne craint pas les brûlures de cigarettes
le 3 places: 3760 f. - version nailpelle, cuir ou tissu.
galerie
péquignot
montparnasse
23 avenue du maine - paris 15e - tél. lit. 4
nocturne le mercredi jusqu'à 21h30

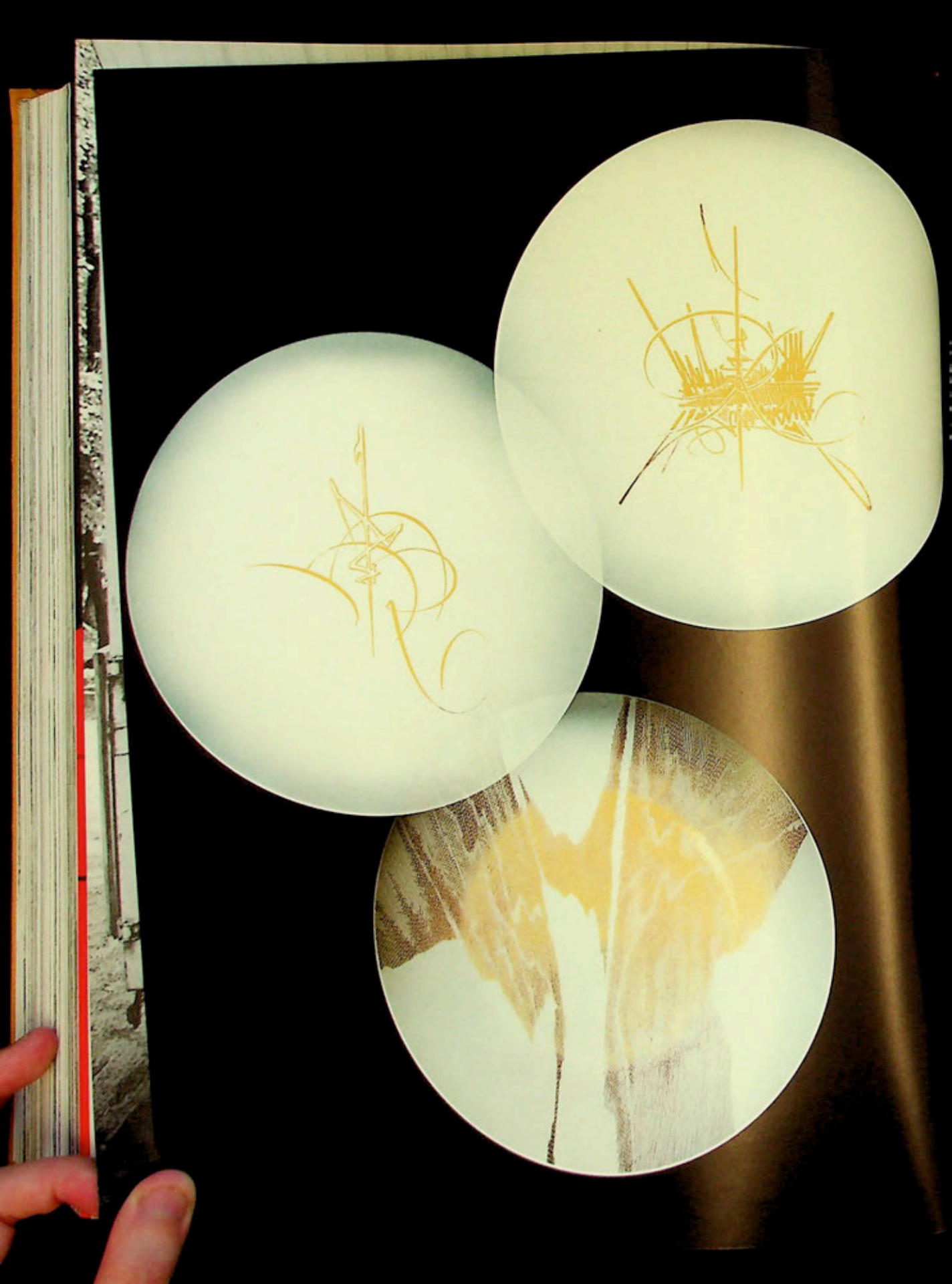
FORMES NOUVELLES

22 BOULEVARD RASPAIL - PARIS VII - TELEPHONE 222.78.20

Fauteuils en cuir.
Collection Kill.
Création Fabricius et Kastholm
Architectes

AVIGNON - 31 RUE BONNETERIE - TEL. 81.60.60 — CANNES - 61 AVENUE D'ANTIBES - TEL. 38.29.74 — LYON - 26/28 RUE DU PRESIDENT E. HERRIOT - TEL. 27.01.01
MONTPELLIER - 13 RUE DE L'ANCIEN COURRIER - TEL. 72.49.77 — NICE - 32 RUE DE FRANCE - TEL. 87.37.13 — ST-ETIENNE - 9 PL. DE L'HOTEL DE VILLE - TEL. 32.08.80
AIX EN PROVENCE. FRANC DIFFUSION INTERNATIONAL - AJACCIO. GIUSEPPI - BIARRITZ. TECTOS - BORDEAUX. LE LOGIS - BREST. LE DECOR - CLERMONT FERRAND. BERAUD - DIJON. ART FONCTIONNEL - GRENOBLE. PIERRES & BOIS - LILLE. GALERIE SAINTE THERESE - LORIENT. CIVEL DECOR - NANCY-CHAMPIGNEULLES. DIFFUSION INTERNATIONALE DU MEUBLE - PAU. TRIVIUM - PERPIGNAN. MASSET - REIMS. LA BOUTIQUE SYRINA - ROUEN. CLAUDE NOUEL - SALLANCHES. TEINTURIER - SALON DE PROVENCE. ARNOUX - STRASBOURG. GALERIE DU MOBILIER INTERNATIONAL - SAINT QUENTIN. WAENDENDRIES - TOULON. THOMAS DE GALLIAN - TOULOUSE. GALVANI

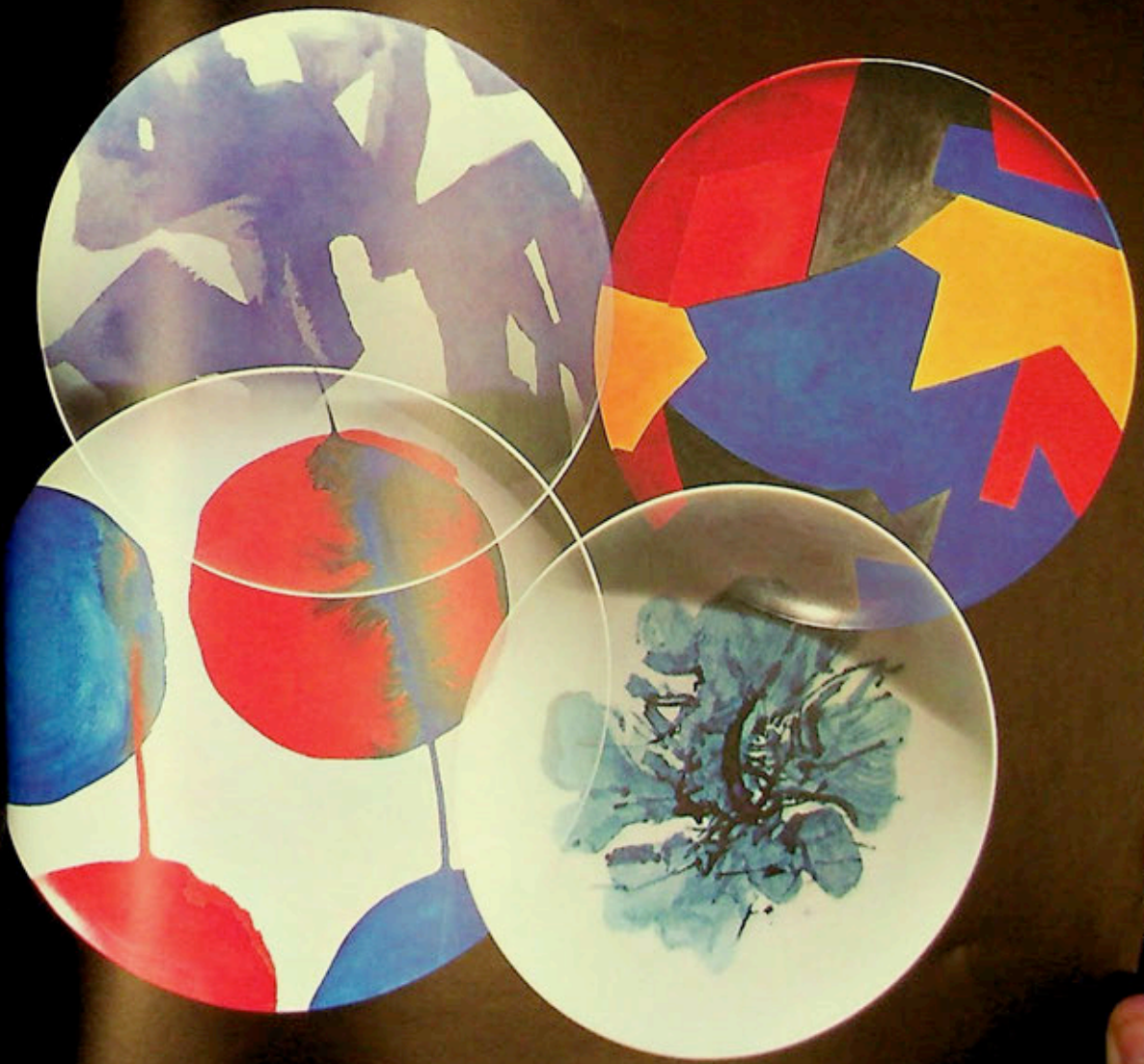
PUBLICITE CHASSIN *Photo Rafaël*



De Saint-Aubin à Hajdu: l'assiette de Sèvres

Enquête avec la collaboration de Tamara Préaud

1-2 *La conception traditionnelle de « l'assiette de Sèvres » a subi depuis quelques années une évolution dont témoignent les exemples présentés ici, réalisés grâce à une collaboration étroite entre les techniciens de la Manufacture et les artistes appelés par Serge Gauthier à travailler dans ce domaine nouveau pour eux. Cette collaboration s'exerce, selon les cas, sous des formes diverses. Ainsi, le peintre et graveur Jean Guitet trace lui-même sur les plaques de cuivre les fines résilles d'or qui se détacheront sur l'émail blanc (page ci-contre en bas) tandis que Georges Mathieu donne une maquette qui sera reportée sur cuivre par les graveurs de la Manufacture, auxquels il préfère laisser une certaine liberté d'interprétation. (Page ci-contre en haut, deux de ses créations pour les services d'apparat des Pavillons français aux expositions d'Osaka et de Montréal.) Le sculpteur Hajdu, pour sa part, décore lui-même ses pièces (voir page suivante). L'une d'elles (ci-dessous, en haut et à gauche) est photographiée avec des assiettes de Poliakoff (à droite), Calder (en bas à gauche) et Zao-Wou-Ki, exécutées à la main par les décorateurs de la Manufacture. Les unes et les autres sont tirées en nombre très limité.*



Etablie en 1756, la Manufacture de Sèvres a subvenu pendant deux siècles aux besoins de la cour et de la ville, de la République et de ses ambassadeurs. Elle a fourni des cadeaux prestigieux pour les souverains étrangers et des vases étoilés d'or pour les lauréats du Concours général. Les souverains se faisant plus rares, et les lauréats plus nombreux, la fabrication s'enlisait dans une inquiétante routine lorsqu'en 1964, André Malraux décida de « réveiller » les Manufactures nationales et d'y susciter un esprit nouveau. Il chargea Bernard Anthonioz de mettre en œuvre ce programme et de donner aux deux institutions la possibilité de reprendre, dans la création artistique de notre temps, le rôle actif qui avait motivé leur fondation. Travaillant dans une optique commune, Serge Gauthier appelé à la direction de la Manufacture de Sèvres, et Jean Coural à celle du Mobilier National, ont réalisé cette mutation. Sèvres assure toujours l'exécution des modèles anciens, pour maintenir au complet les services de l'Elysée et des ambassades et ses techniciens y déploient une virtuosité sans égale. Mais ils savent aussi utiliser leur expérience pour réaliser les œuvres des artistes contemporains dont la présence à Sèvres donne aujourd'hui une vie nouvelle à la Manufacture.

1 *Près d'un grand vase décoré par Hajdu, sur une forme de Gensoli, une fontaine créée par Loutre pour le parc floral de Vincennes, où elle est aujourd'hui en place.*
2 *Le sculpteur Hajdu décorant une assiette.*
3 *Qu'il s'agisse d'une composition récente de Calder ou des oiseaux du « service de l'Elysée », créé en 1875 (notre photo), les décoratrices tracent à l'aide d'un poncif le dessin à reproduire puis l'exécutent en suivant le modèle placé devant elles.*
4-5 *Après un premier feu « de dégourdi », qui empêche les objets de se déformer, le « bleu de Sèvres » est posé au pinceau sur les pièces à décorer qui sont alors cuites à une température très élevée (1400° environ). Les autres éléments du décor exécutés ensuite sont fixés par un nouveau passage au four, maintenu cette fois à une température de 700 à 800°.*

Retracer l'histoire de « l'assiette de Sèvres », ce n'est pas seulement étudier l'une des activités les plus considérables de la Manufacture, c'est aborder sous l'un des aspects les plus révélateurs, l'histoire même de la porcelaine de Sèvres. Car les vicissitudes et les succès, les recherches et les échecs, les périodes de léthargie et d'expansion, que connut la Manufacture depuis sa fondation ont là un écho précis. Les variations du goût, la personnalité des directeurs, l'influence personnelle des souverains, les progrès techniques ont eu parfois en d'autres domaines de la production de Sèvres des retentissements plus spectaculaires, mais plus éphémères aussi.

Depuis le service à décor de « rubans » offert par Louis XV à l'impératrice Marie-Thérèse en 1758, jusqu'aux créations de Georges Mathieu pour les pavillons français aux expositions de Montréal et d'Osaka (voir page 40), de prestigieux exemples illustrent l'évolution des formes, des décors, des procédés de fabrication, et l'élaboration progressive d'une incomparable tradition de qualité.

Après l'installation de la Manufacture à Sèvres, en 1756, ses premières créations restent, dans l'ensemble, analogues à celles de Vincennes: formes rocaille dérivées de l'orfèvrerie, reliefs gaufrés ou en « feuilles de choux », bords ondulés ou lobés, décors de fleurs et d'oiseaux, pastorales inspirées de Boucher, scènes galantes dans le genre de Lancret.

Les recherches inlassablement menées par les chimistes attachés à la Manufacture permettent peu à peu d'étendre la gamme des coloris — bleu céleste, jaune d'antimoine, « rose pompadour » ou « prune de Monsieur » — d'obtenir pour les fonds des effets nouveaux — marbrés, caillouté, vermiculés, « œil-de-perdrix » — d'imiter même les tissus, point de Hongrie ou taffetas « chiné à la branche » (voir page 45).

D'autre part, l'intérêt pour les découvertes archéologiques et, du même coup, pour l'antiquité, fait apparaître de nouvelles formes, de nouveaux décors. C'est d'abord un arrangement plus régulier, plus strict, de motifs désormais stylisés, sur des formes qui parfois gardent encore les ondulations de la période précédente (voir

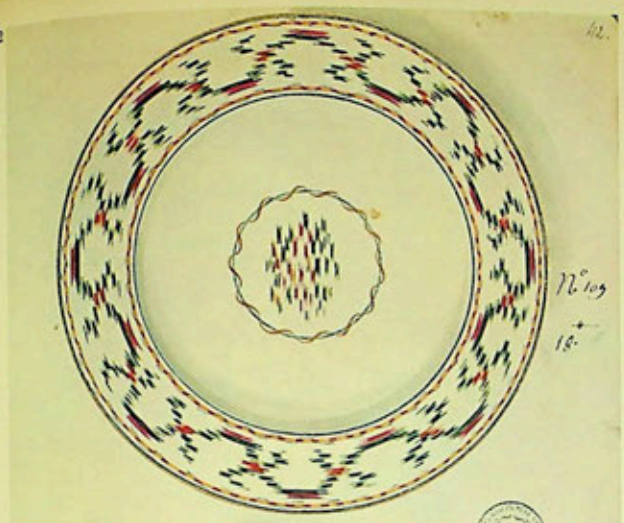
---

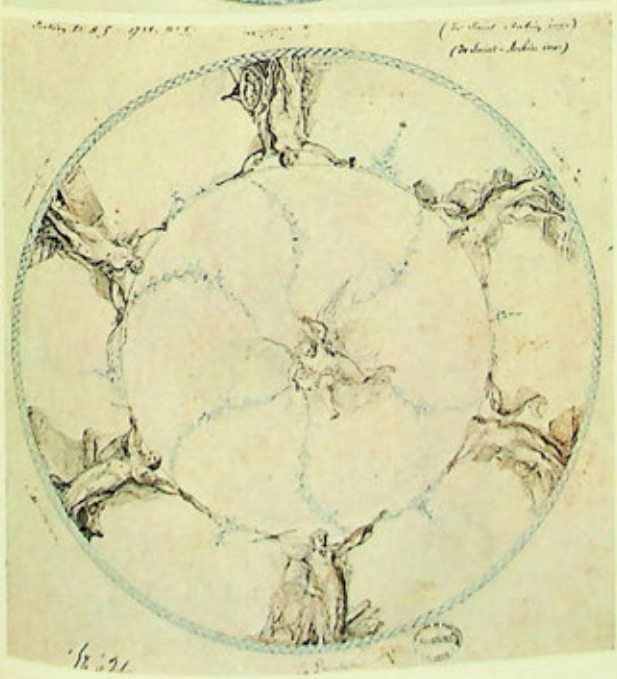
1 *La dernière phase dans l'exécution d'une pièce de porcelaine, après la pose du décor et la cuisson, est le brunissage, qui consiste à frotter l'or avec une pointe d'agate pour le rendre brillant.*

2 *Dans le livre d'échantillons où ont été rassemblés au XVIII^e siècle certains des différents modèles de services exécutés à Sèvres, les clients choisissaient, et peuvent encore, choisir parmi les décors proposés. Ici une feuille réunissant un service dont le motif s'inspire du « point de Hongrie » et, sur un même dessin d'assiette, deux décors différents, datés de 1788 et 1790, dont l'un fut exécuté pour la princesse de Lamballe.*

3, 5 et 6 *Parmi les artistes qui, au XVIII^e siècle, créèrent des modèles pour la Manufacture Royale (indépendamment des copies ou des transpositions exécutées par les spécialistes de Sèvres d'après Boucher, Oudry, Desportes, Lagrenée, etc.), Saint-Aubin est sans doute celui qui sut le mieux garder son style et son esprit, tout en les adaptant à la destination et aux formes des pièces de porcelaine, composant des décors aussi bien de fleurs et de plumes (fig. 5) que de figures féminines symbolisant les Beaux-Arts (fig. 3) ou de cariatides parées de guirlandes et entourées d'amours (fig. 6).*

4 *Le souci de naturalisme qui apparaît vers le milieu du XVIII^e siècle incite les décorateurs de Sèvres à rechercher des modèles de plus en plus précis : le service orné d'oiseaux livré au comte d'Artois en 1752 copie fidèlement les planches de Buffon. Vers la même époque, sur ce projet d'assiette dont le fond est décoré de poissons rouges, on a collé directement des algues séchées pour assurer une reproduction plus fidèle.*





1

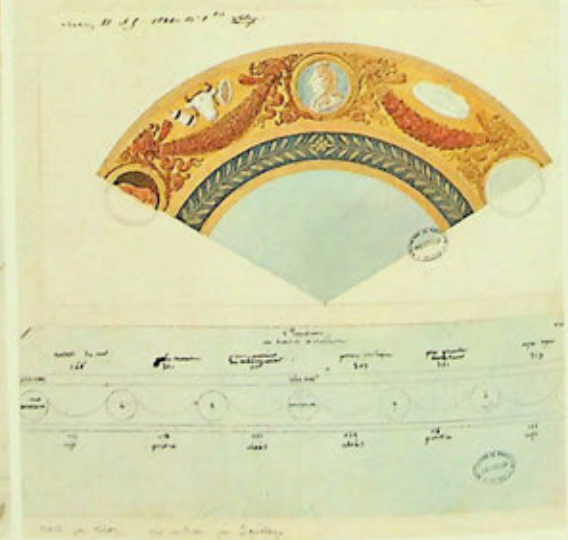
2

3

4

5

6



page 46) mais qui bientôt se raidissent et prennent des contours moins souples. Puis des sujets nouveaux apparaissent, directement inspirés de l'Antiquité: en 1779, Catherine II commande à Sèvres un service de 700 pièces dont le marli bleu céleste est orné de « camées » représentant des scènes de la mythologie ou de l'histoire grecque et romaine. Mais cet engouement laisse une large place à l'imagination des artistes: les allégories et les cariatides d'un Saint-Aubin (1788) n'ont rien de figé et gardent, dans leurs guirlandes de fleurs, une fantaisie spontanée.

La Révolution est pour Sèvres un temps d'éclipse. Les commandes prestigieuses, les présents royaux ne sont plus de mise. Cocardes et bonnets phrygiens composent de médiocres décors sur une production limitée et le plus souvent très ordinaire.

Mais le Directoire marque un renouveau décisif. Bonaparte voit dans les créations de la Manufacture un parfait instrument de propagande: vases et services d'apparat vont bientôt glorifier les exploits du Premier Consul puis de l'Empereur. L'Antiquité reste à l'honneur. Napoléon offre au Tsar en 1807 un « service olympique » orné de scènes mythologiques et, en 1808, un second service dont chaque assiette comporte une grisaille reproduisant les illustrations du « Voyage de la Basse et de la Haute Egypte » de Vivant Denon, dans un marli bleu ponctué de hiéroglyphes d'or. D'autres modèles conservés à Sèvres montrent la vogue que connurent alors les décors de faux marbres (voir page 46, fig. 4), frises d'attributs, rinceaux et camées dérivés de l'antique.

Puis les modes et les engouements se succèdent et se superposent. Les romans de Walter Scott, les rêveries romantiques sur les ruines médiévales et plus spécialement sur les monuments gothiques inspirent des thèmes inédits, tels que le « service de la Chevalerie » en 1824 (voir p. 46).

Sous l'influence de l'ornemaniste Chenavard, directeur de la Manufacture après 1830, les motifs « Renaissance » apparaissent à leur tour

(Suite en page 34).

---

1 *Saint-Aubin a dessiné peut-être, pour Mme Du Barry ce projet de décor sur lequel des Amours entourés de guirlandes soutiennent des écussons au chiffre de la favorite.*

2 *Les différents projets réunis sur ce même dessin d'assiette reflètent l'évolution du goût qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle fera succéder la symétrie des décors antiquisants aux motifs et aux formes rocaille.*

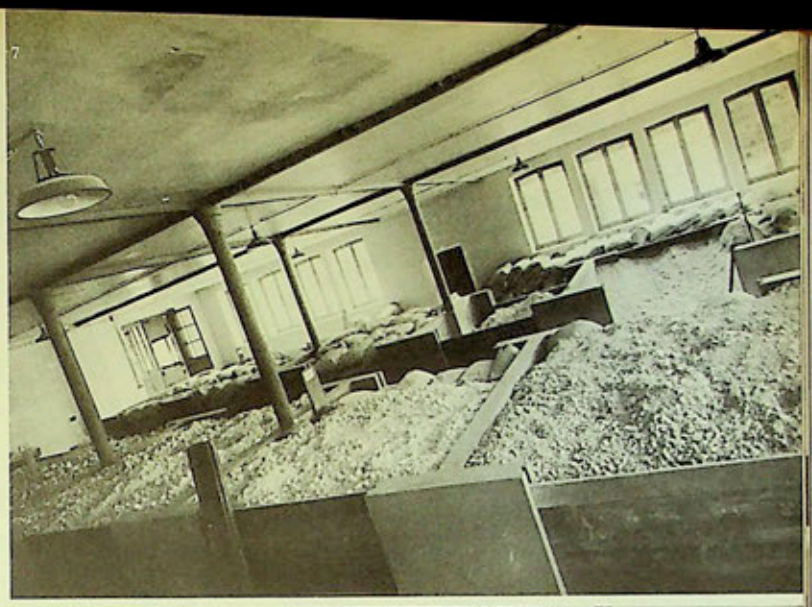
3 *Après la vogue des sujets « romains » sous l'Empire, le goût romantique pour le Moyen Age et les romans de chevalerie eut très vite un écho dans la production de Sèvres, notamment avec le « déjeuner de Duguesclin » en 1818, et le « service de la Chevalerie » créé par Vigné en 1824, dont le dessin photographié ici réunit différents décors.*

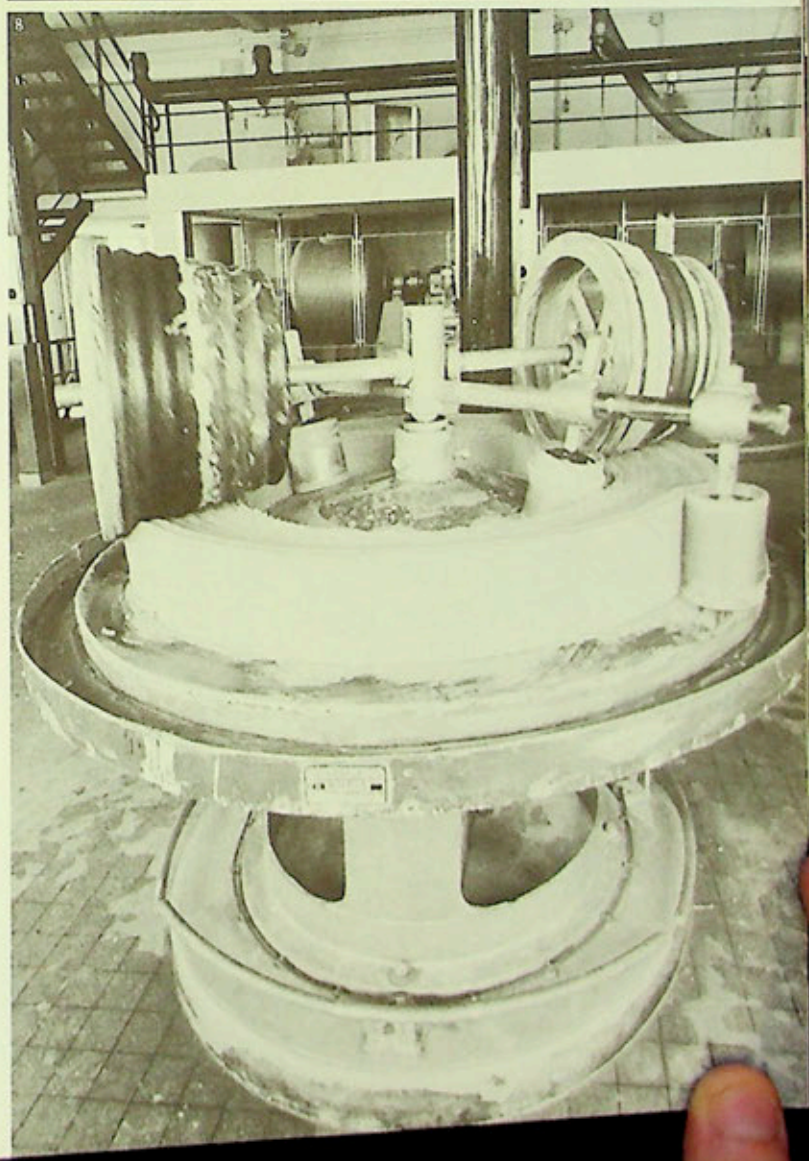
4 *En haut, projet de Jules Bouchet pour un service au chiffre de la Manufacture, dans le goût « Renaissance » qui se développa à Sèvres sous la direction artistique de l'ornemaniste Chenavard à partir de 1830. Au-dessous, décor d'époque Empire figurant une marqueterie de marbres.*

5 *et* **6** *Projets pour les assiettes du « service des Départements » (1848-1852) : la Seine-Inférieure. Au centre, une vue du château d'Arques, par J. C. Develly. Sur le marli, un décor de Leloy évoquant les célébrités du département et ses principales ressources agricoles. En bas, à droite, projet pour la disposition du décor sur l'assiette montée.*

7 *Vue de la salle où sont entreposés les différentes sortes de kaolin utilisées pour la fabrication de la porcelaine.*

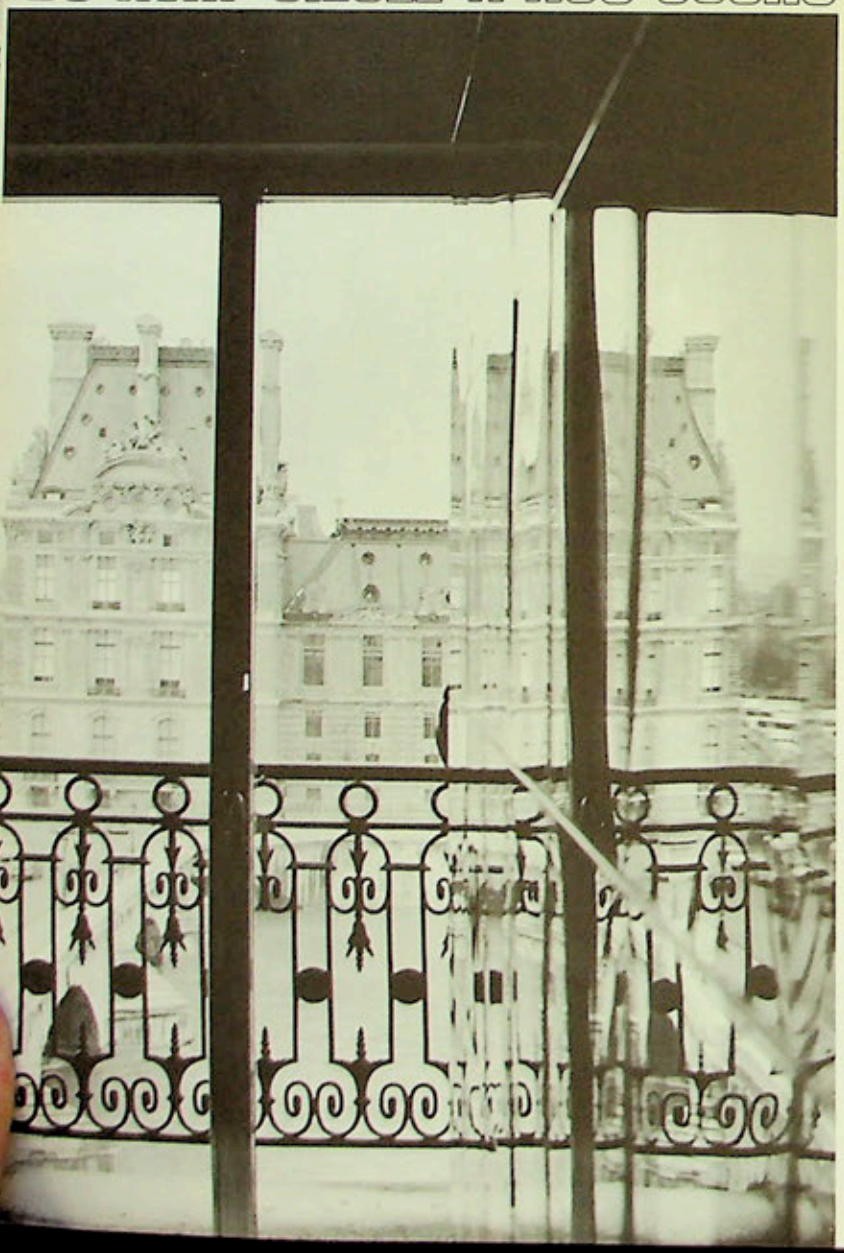
8 *Dans la salle dite « le moulin », la pâte subit un long brassage à la meule destiné à la rendre parfaitement homogène pour obtenir la résistance et la finesse qui font la qualité de la porcelaine de Sèvres.*

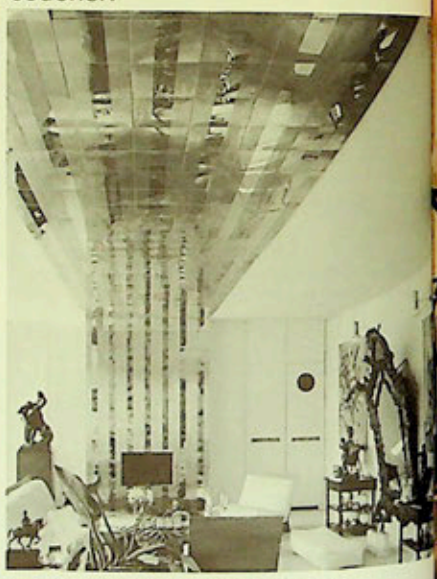




SUR LA SEINE: DU XVIII[e] SIECLE A NOS JOURS

C'est pour un peintre et décorateur de théâtre que Martine Dufour a installé cet appartement dont les hautes fenêtres donnent sur l'un des plus prestigieux « décors » de Paris: les Tuileries, le Pavillon de Flore et la Seine. Chaque pièce trouve son caractère, dans une ambiance différente, tant par le choix des matériaux — dalles d'acier, onyx ou soie des Indes — que par l'association d'éléments anciens et contemporains: boiseries Louis XV et chaises de Ruhlman dans la salle à manger, meubles XVIII[e] et sièges contemporains dans le salon, lampes « Modern'Style » de Daum et cartel d'écaille dans la chambre à coucher.



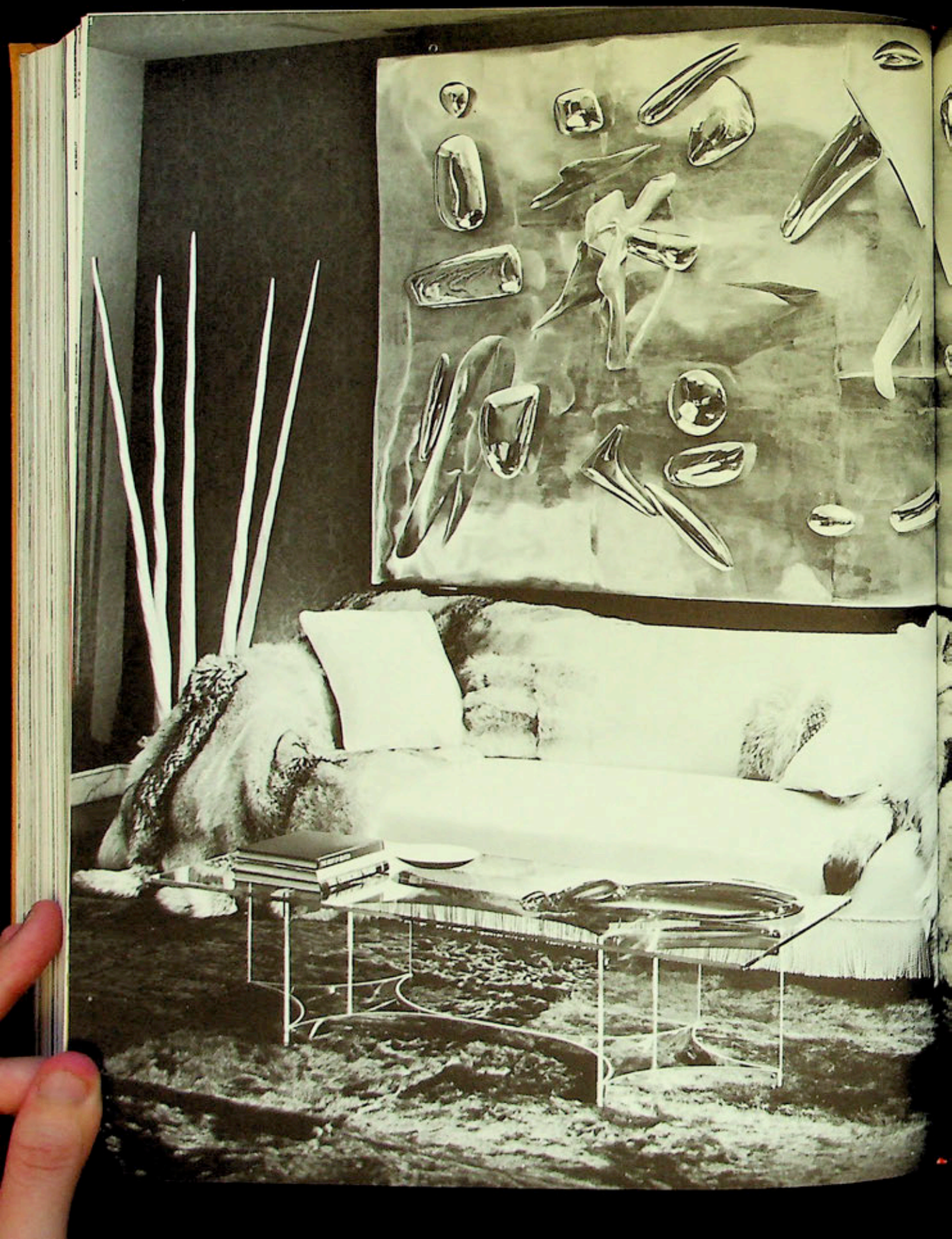


1 Les grandes baies du salon donnent sur la perspective des quais de la Seine et du Louvre.
2 Au miroitement de la Seine qu'on découvre des fenêtres répondent les reflets mouvants du bandeau continu en Dalinox, créé par Claude Dalivet, qui s'étend d'un mur à l'autre. Au centre de la pièce, des fauteuils en acier et cuir blanc de Jean Garçon sont disposés autour de tables basses d'acier et de verre, également de J. Garçon (Torvinoka). Une collection de sculptures, dont les dates s'échelonnent de la fin du XIX[e] siècle à 1925, est répartie dans la pièce. Entre les fenêtres, à gauche, une statue équestre du sculpteur allemand W. Fritsch (1921) entre deux vases chinois et deux soupières d'argent XVIII[e]. A droite (fig. 2), sur des rafraîchissoirs Louis XVI en noyer, deux bronzes de Constant Roux, de part et d'autre d'un miroir italien XVIII[e] en bois doré. Au fond, « Le Centaure », de Pierre Traverse (1925) devant une paroi de formica blanc équipée de placards où prennent place le bar, le frigidaire, la chaîne Haute-Fidélité et les haut-parleurs. Au premier plan à droite, « Le jeune pêcheur » de Bartolotti sur une table en formica blanc. Les tableaux sont de Vincent Roux. Spots de Disderot. Les fenêtres sont équipées de stores à lamelles (Filtrasol). Sur la moquette en poil de vache blanc, des peaux de zèbre et d'ours blanc.

1 Dans la salle à manger, des chaises de Ruhlman recouvertes d'un velours de Jack L. Larsen (distribué en France par Baumann) entourent une table en acier et verre (Édition Rouve), tandis que les murs ont gardé les boiseries XVIII^e trouvées sur place. Le maître de maison y a placé une collection de faïences de Moustiers et de Marseille. Des portraits aixois du XVIII^e et deux bustes en terre cuite de Pierre Puget (dont l'un est visible devant la glace) complètent le décor.

2 Le sol de la salle de bain, le plafond et l'entourage de la baignoire ont un revêtement d'onyx blond du Pakistan, qui crée dans la pièce une ambiance dorée très lumineuse. (L'éclairage est incorporé derrière le plafond). A gauche, dans une « tour » isolée au centre de la pièce, le lavabo d'acier (Crane) et les sanitaires. Fauteuil pivotant de Pollock (Knoll Int.) Sur le mur de droite, des vases de Canton XVIII^e et un tableau du peintre aixois Horace Richebé.

3 Dans la chambre à coucher, les murs et le plafond sont tendus d'une soie des Indes de ton prune à motifs noirs — qui est, en fait, destinée à être découpée en foulards mais que Martine Dufour a utilisée telle quelle, — tandis que les rideaux sont faits d'une soie grise brochée d'argent 1925. Devant la glace mauresque un cartel XVII^e en écaille. Les objets de fouilles sont des pièces romaines de la région d'Arles. Au fond, un buste en argent XIX^e de Cardier, près d'une bergère Louis XV en bois naturel. Des lampes « Modern'Style » de Daum éclairent la pièce. Sur le lit, une couverture en chinchilla gris et des coussins garnis de tissu 1925. Les poignées et les plaques des portes en métal argenté de Ruhlman se trouvaient sur place. Des tapis d'Orient recouvrent presque complètement la moquette gris taupe.



Sur la 5e Avenue, le présent et le passé

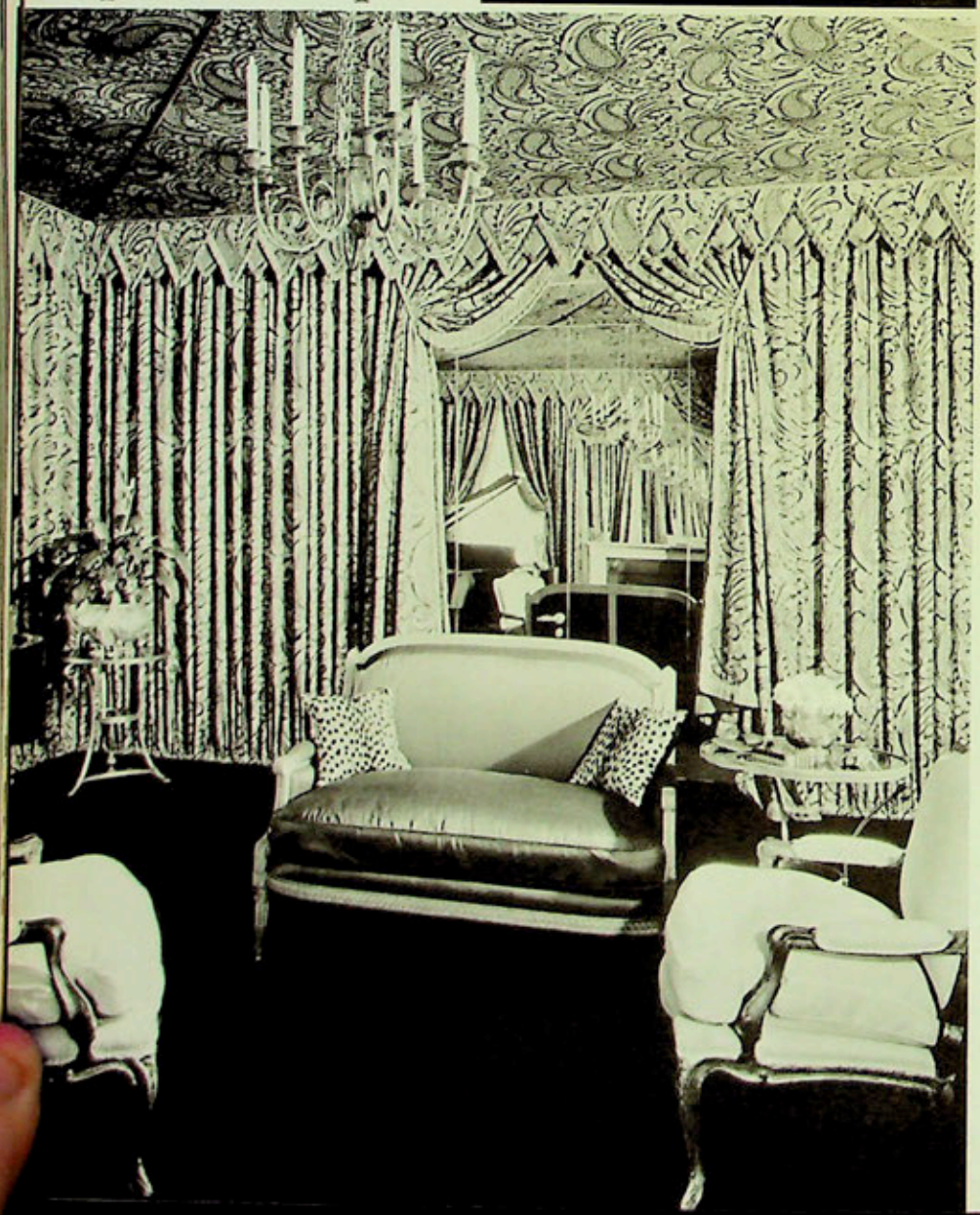
1 *Les murs du salon sont tendus d'un tissu de laine vert gaufré qui donne des tons de paysage sous-marin au grand relief de Hajdu placé au-dessus du canapé. Celui-ci est tendu de blanc, en contraste avec la moquette, en plein poulain noir. Dans l'angle, une « gerbe » faite de cinq cornes de narval. Sur la table de verre à piètement métallique de Albrizzi, une sculpture de César, éditée par Daum.*
2 *Dans la chambre à coucher, un grand paravent en laque de Chine est placé derrière le lit de fer forgé (modèle Jansen) garni de soie des Indes rouge et or. Table de chevet en laiton chromé mat avec plateau d'altuglass créée par Charpentier (Diffusion: Boutique Jansen Décoration). Au-dessus du lit, une sculpture de Willy Weber. A l'autre bout, un coffre japonais en laque du XVIIe siècle.*

Sur la 5e Avenue, le présent et le passé

M. et Mme Watson Blair ont confié à la succursale new-yorkaise de Jansen et à Carlos Ortiz Cabrera son directeur, le soin d'aménager les deux étages qu'ils habitent sur la 5e Avenue, en face du parc zoologique.

De très beaux objets chinois et des meubles français du XVIIIe siècle dans le salon de musique — traité comme une tente aux parois drapées de soie — des éléments décoratifs empruntés à Robert Adam et des tables modernes dans la salle à manger, donnent un caractère original à ces deux pièces qui communiquent par une porte de verre.

A l'étage supérieur, dans le salon proprement dit, une sculpture de Hajdu se détache sur le mur tendu de laine verte tandis que, dans la chambre à coucher, voisinent le fer forgé, l'acier et le verre, les laques chinoises ou japonaises et les soieries indiennes.

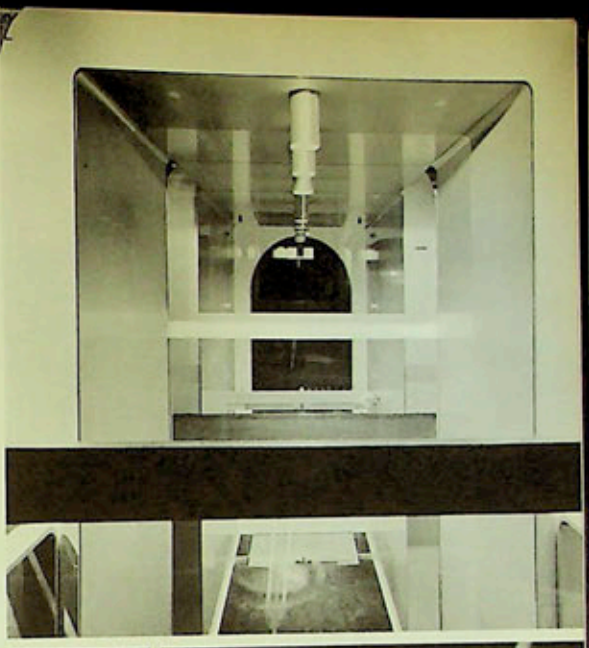


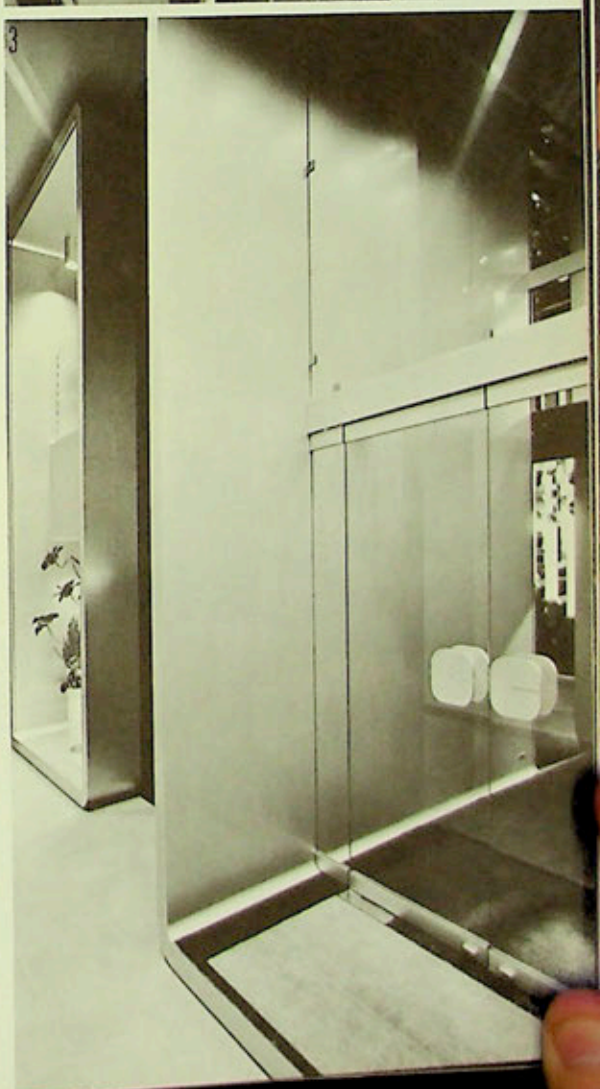
1 *et* **2** *Le décor de la salle à manger, qui ouvre sur le salon de musique par une porte drapée de soie imprimée (Bianchini Ferrier), reproduit un dessin de Robert Adam dont l'original est conservé au Soame's Museum de Londres: des palmiers-colonnes en bois sculpté, peints en camaieu de blancs, se détachent sur le mur orange, « poudré » dans un ton orange plus foncé. Au centre des tables de verre rondes (Albrizzi), deux éléphants chinois en bronze doré du XVIIIe siècle. Sur la table du premier plan, une paire de bougeoirs en bronze doré d'époque Regency. Fauteuils d'époque Louis XV garnis de daim naturel. Deux peaux de zèbre recouvrent le parquet sous les tables.*

3 *Le salon de musique est tendu de soie imprimée (Bianchini Ferrier) qui donne à la pièce l'aspect d'une tente somptueuse. Des éléments de bronze doré, européens ou orientaux en rehaussent l'éclat: un lustre XVIIIe et des guéridons Louis XVI dont le plateau est une dalle de porphyre, des objets chinois XVIIIe et un grand cache-pot figurant un groupe de canards, également chinois (1750). Le canapé Louis XVI, tendu de soie verte, porte l'estampille de Séné. La porte en miroir, au fond, donne sur la salle à manger.*

Faubourg Saint-Honoré, une métamorphose discrète

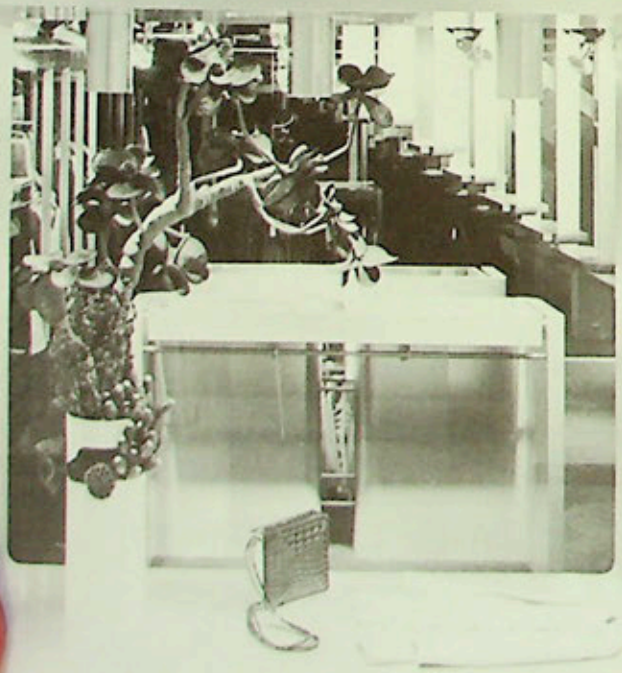
A l'angle du Faubourg-St-Honoré et de la rue de Duras, les murs en pierres blanches de l'ancienne Galerie Charpentier, fermée depuis trois ans, évoquent encore, pour la plupart des Parisiens, le souvenir des grandes expositions et des ventes importantes dont elle fut le cadre. Elle leur réserve désormais l'attrait d'un spectacle nouveau et tout différent: car la façade seule est demeurée intacte. A l'intérieur, les tentures rouges ont fait place à la tôle laquée, les moulures dorées à l'aluminium, les tableaux de maîtres aux modèles de la maison Castillo. Le magasin a été construit comme une boîte à l'intérieur du bâtiment primitif, dont l'ordonnance a déterminé l'organisation de l'espace: dans l'axe de la baie centrale, en retrait, un « tunnel » d'aluminium constitue l'entrée; de part et d'autre, deux vitrines correspondent aux baies latérales. La hauteur disponible a permis de créer deux niveaux, le second étant desservi par deux escaliers annulaires en aluminium massif, qui s'appuient sur le couloir d'accès. Conçues et réalisées par le bureau d'études Elsa, que dirige Eric Lieuré, ces structures s'affirment en rythmes vifs dans l'harmonie brune, modulée de reflets, que créent les miroirs teintés marron des cloisons, le métal laqué des vitrines et les rangements en altuglass de même ton.

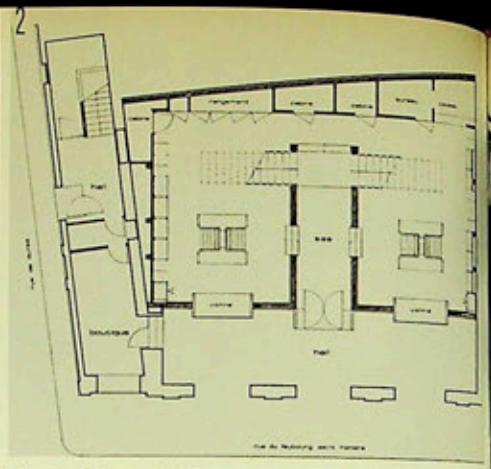


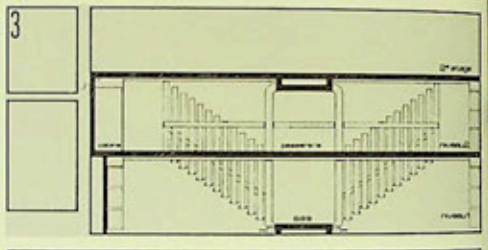


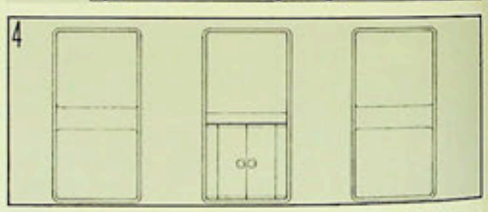
1 Le « tunnel » d'entrée, en béton et aluminium, aménagé entre deux vitrines derrière la façade principale, s'élève sur toute la hauteur du magasin. Il débouche sur le double escalier annulaire, également en aluminium, qui dessert l'étage supérieur (Réalisation: Société Clément). A ce niveau, il est traversé par une passerelle reliant les zones de présentation de l'étage. L'éclairage est assuré par des spots (Jumo) fixés au plafond laqué brun.
2 Le « tunnel », vu de l'étage vers la rue et la baie en plein cintre de l'ancienne façade, qui n'a pas été modifiée. Au second plan, la passerelle reliant les deux zones de présentation de l'étage. Le garde-corps est en triplex (Saint-Gobain) et les rampes en wangé massif ciré.
3 L'espace disponible entre l'ancienne façade de la galerie et celle du magasin constitue un passage couvert qui dégage les vitrines et permet de les regarder à l'écart du trafic de la rue. Les vitrines et la porte, en verre Securit « Horizon » (Saint-Gobain) sont encadrées d'aluminium tandis que les autres surfaces de cette seconde façade sont en tôle d'acier laquée brun (Société Clément).

Photos Marc Lavrillier









1 Eric Lieuré et le bureau d'études Elsa ont établi toute l'harmonie colorée et les rythmes de l'architecture, à l'intérieur comme à l'extérieur, sur le contraste entre l'éclat de l'aluminium et les tonalités sourdes des revêtements bruns. A travers cette vitrine cerclée d'aluminium, ouvrant dans la paroi d'acier laqué brun (voir fig. 3, p. 55), on aperçoit l'escalier d'aluminium menant à l'étage, reflété par le plafond laqué brun et, au premier plan, l'un des présentoirs, également en aluminium, dessiné par le bureau d'études Elsa (Réalisation: Société Clément). Le sol, sur les deux niveaux, est recouvert de moquette brune (De Poortere. Et. Hénault). Toutes les parois perpendiculaires à la façade sont équipées de rangements modulaires en altuglass teinté marron, sur fond de laque polyester brune (Société A.B.P.).

2 Ce plan du rez-de-chaussée montre l'implantation du magasin dans l'ancienne structure du bâtiment, avec le passage couvert sur la rue du Faubourg-Saint-Honoré et, à l'intérieur, la disposition des deux escaliers perpendiculaires au couloir d'accès.

3 Coupe du magasin avec les escaliers annulaires desservant l'étage.

4 Elévation de la nouvelle façade. Les deux vitrines et la porte correspondent aux trois baies cintrées de l'ancienne Galerie Charpentier, demeurée en place sur le Faubourg-Saint-Honoré.

5 Les présentoirs d'aluminium et de verre sont un des éléments par lesquels Eric Lieuré et le bureau d'études Elsa ont « sculpté » le volume intérieur du magasin pour créer une structure plastique originale et cohérente, mais permettant une utilisation fonctionnelle de l'espace. Ces présentoirs incorporent des plateaux d'exposition, des penderies et des sièges, banquettes ou fauteuils individuels, garnis de cuir marron et de coussins au chiffre de la maison. Les spots orientables (Jumo) sont mobiles sur des rails fixés au plafond.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

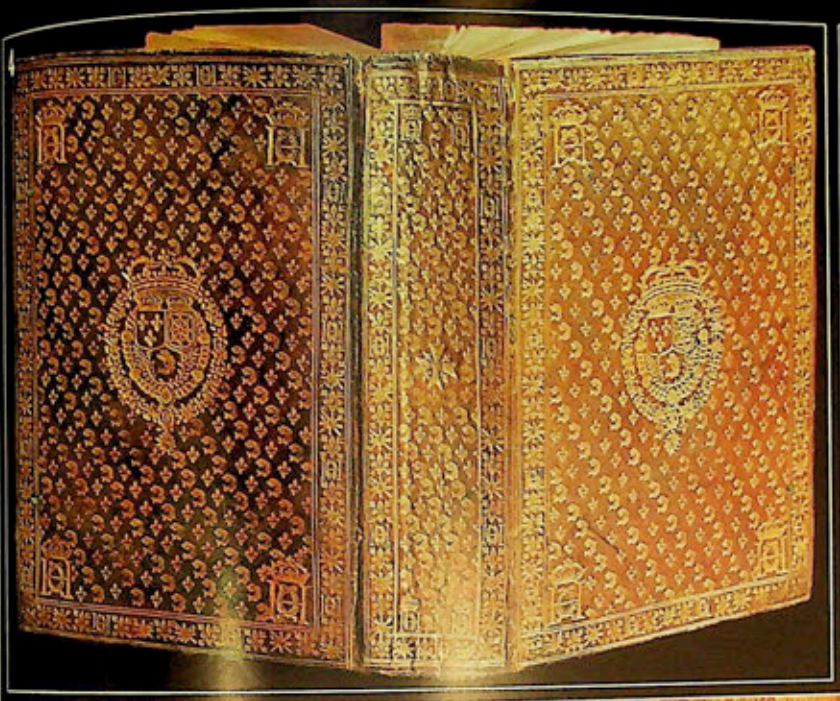
1 Maître des Demi-Figures (1510-1550): «Jeune femme lisant un texte sacré ». Bois. 29 x 23,5 cm. Galerie Robert Finck, 62 Boulevard de Waterloo, Bruxelles. **2** Statuette en terre cuite non vernissée d'époque T'ang (618-906) représentant une dame de la cour. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris. **3** Philippe de Champaigne: « La Vierge à l'Enfant ». Toile, 85 x 68 cm. R. Van de Broek, 84 rue du Prince Royal, Bruxelles. **4** Statuettes en bois sculpté représentant « Orphée et Eurydice ». Travail français du XVII[e] siècle, dont la facture évoque encore l'influence de l'Ecole de Fontainebleau. Hauteur: 39 et 41 cm. Vincent Laloux, 115 avenue Louise, Bruxelles.

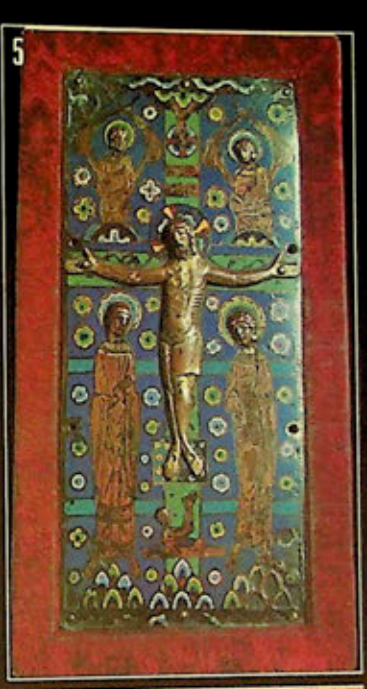
1

1 Candélabre faisant partie d'une paire, en ivoire et ébène rubannés, représentant des femmes ailées. Exécutées par Besombe, ivoirier à Dieppe, ces deux pièces avaient été commandées à Biennais par l'impératrice Joséphine et figurent dans l'inventaire de sa collection. Elles passèrent ensuite dans la collection Murat. Guiraud, 90 rue de Grenelle, Paris. **2** « Aphrodite », statuette en bronze d'époque romaine. Hauteur: 16 cm. Roudillon, 198 boulevard Saint-Germain, Paris. **3** Rare chiffonnier anglais, peint en trompe-l'œil. Début du XVIII[e] siècle. Galerie Regency, 63 rue du Bac, Paris. « Oeuvres de Cicéron ». 1596. Superbe exemplaire in 4° aux armes d'Henri IV, roi de France et de Navarre. Somptueuse reliure en maroquin fauve, le dos et les plats couverts d'un semis de fleurs de lys et de dauphins alternés, encadré d'une bordure avec chiffre couronné, fleurs de lys et faisceaux d'épées, chiffre couronné aux angles, armes au centre, tranches dorées. Lardanchet, 100 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris. **5** Plaque de reliure, en émail champlevé. Limoges, XIII[e] siècle. 21x10,5 cm. Bresset, 5 quai Voltaire. **6** Cette singulière composition est signée et datée « Vigouroux Duplesir inventit et pinxit 1700 ». Toile, 87x117 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.

2

3





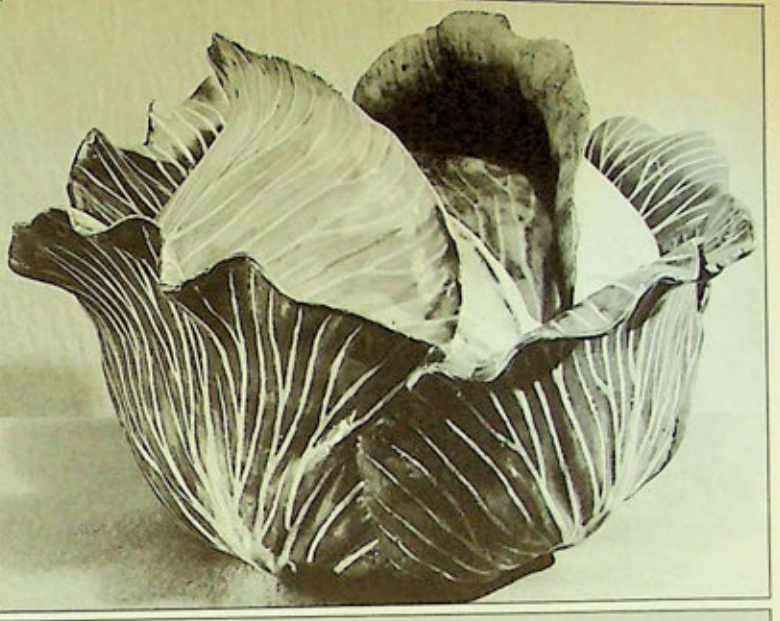
1

2

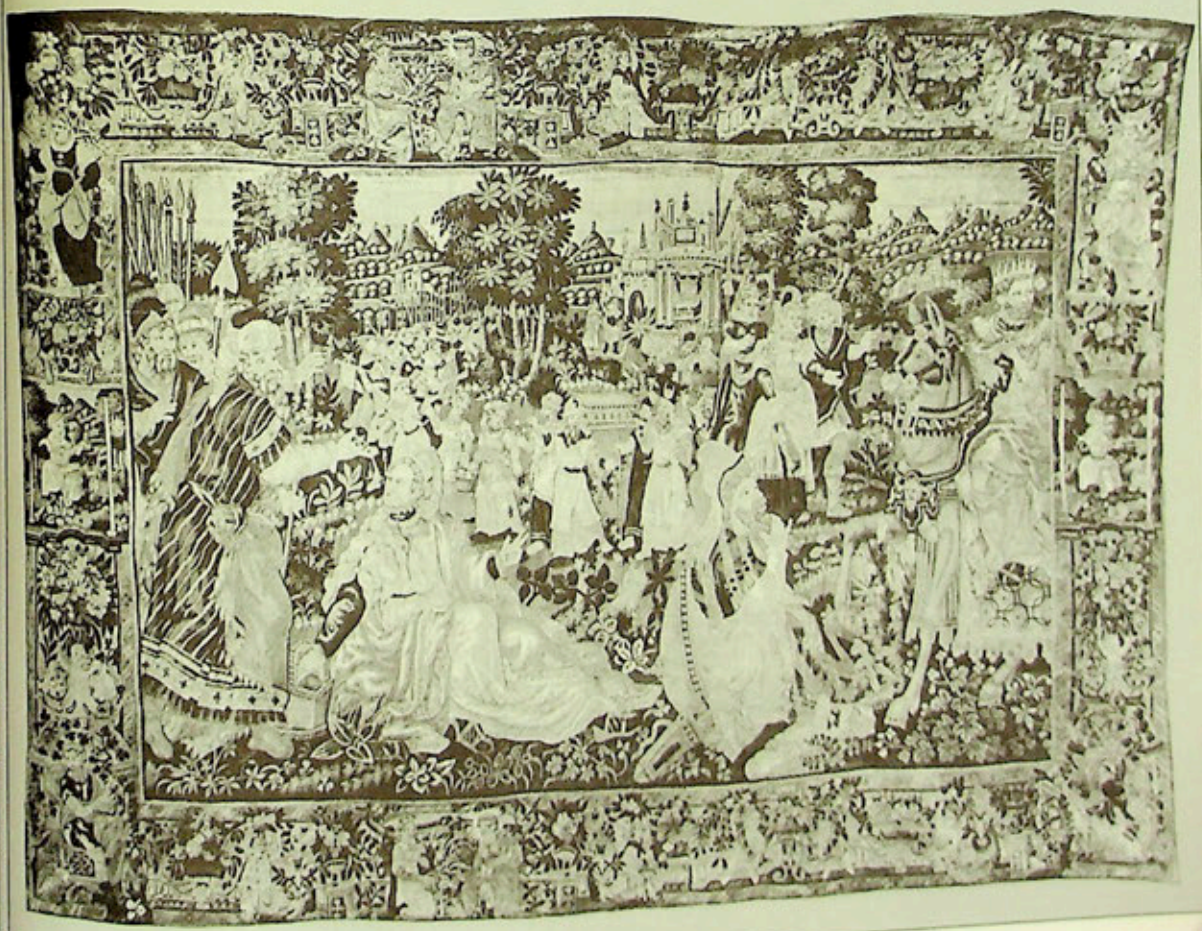
3

1 Pendule à l'éléphant, en bronze doré et patiné, présentée sur son socle en écaille rouge, contenant des orgues jouant de la musique. Exceptionnelle de qualité et de modèle. Epoque Louis XV. Hauteur: 80 cm. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire, Paris. **2** Petit bureau de dame d'époque Louis XV, de forme mouvementée, laqué dans une couleur corail extrêmement rare. L'intérieur avec petits tiroirs et secret est entièrement en marqueterie de bois de rose à fleurs. Ce bureau porte l'estampille fameuse de B.V.R.B., celle du maître ébéniste Van Risen Burgh. Ramsay, 8 rue d'Anjou, Paris. **3** « Le Carnaval Italien ». Tapisserie des manufactures de Bruxelles, tissée de laine et de soie au début du XVIII[e] siècle, dans les ateliers de Van der Borght. Parfait état de conservation. 3x4 m. Dario Boccara, 184 rue du Faubourg-St-Honoré, Paris. **4** Terrine en forme de chou, en faïence de Strasbourg, de Paul Hannong. Vers 1855. Remarquable trompe-l'œil particulièrement réussi par la souplesse du modelé des feuilles et par sa palette d'une grande fraîcheur. Largeur: 35 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris. **5** Rare tapisserie flamande du XVI[e] siècle. 4,35x2,20 m. Florence Taccani, 24 via Santo Spirito, Milan.

4



5



1 et 2 « Faunesse » et « Faune » de Jacques Sarrazin (1590-1660). Bustes en marbre blanc. Hauteur: 61 et 62 cm. Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris. **3** Terre cuite funéraire représentant un guerrier debout. Chine, époque T'ang (618-907). Eymery et Cie, 39 rue de Constantinople, Paris. **4** Cette statue Chola en pierre grise (haut: 1 m), provenant de Mavalipuram (sud de l'Inde), sera présentée à la Biennale dans la partie « jardin d'hiver » du stand de J. Prud'homme-Béné. 27, rue Saint-Louis-en-l'Isle, Paris. **5** Très rare gisant chinois en pierre d'époque Wei (V[e] siècle ap. J.C.). Le mort est représenté dans un cercueil. Schulmann, 17, rue de Grenelle, Paris. **6** Plat ovale à bord contourné, décor polychrome de fleurs et coquilles sur le bord. Fabrique de la veuve Perrin, à Marseille, XVIII[e] siècle. Vandermeersch, 23 quai Voltaire, Paris. **7** Cette porte et son chambranle sculptés d'époque Louis XV ont conservé leur dorure et leur peinture d'origine, et notamment le bleu très vif employé à l'époque. Jacques et Henri Barroux, 6 avenue d'Eylau, Paris. **8** Pièce d'ivoire tourné faisant partie d'une très rare collection de trente-deux pièces montrant les différentes techniques de tournage et la grande variété de formes et de décors utilisés au XVII[e] siècle dans les ateliers de l'Allemagne du Sud. Jansen, 9 rue Royale, Paris.

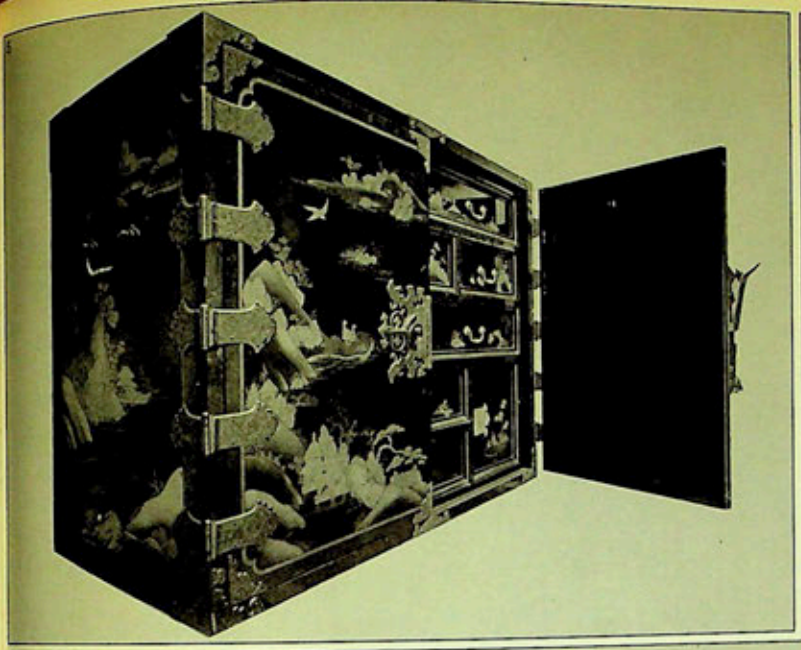
5

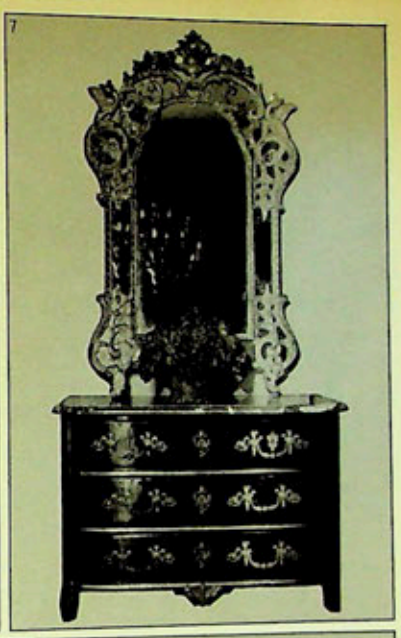
6

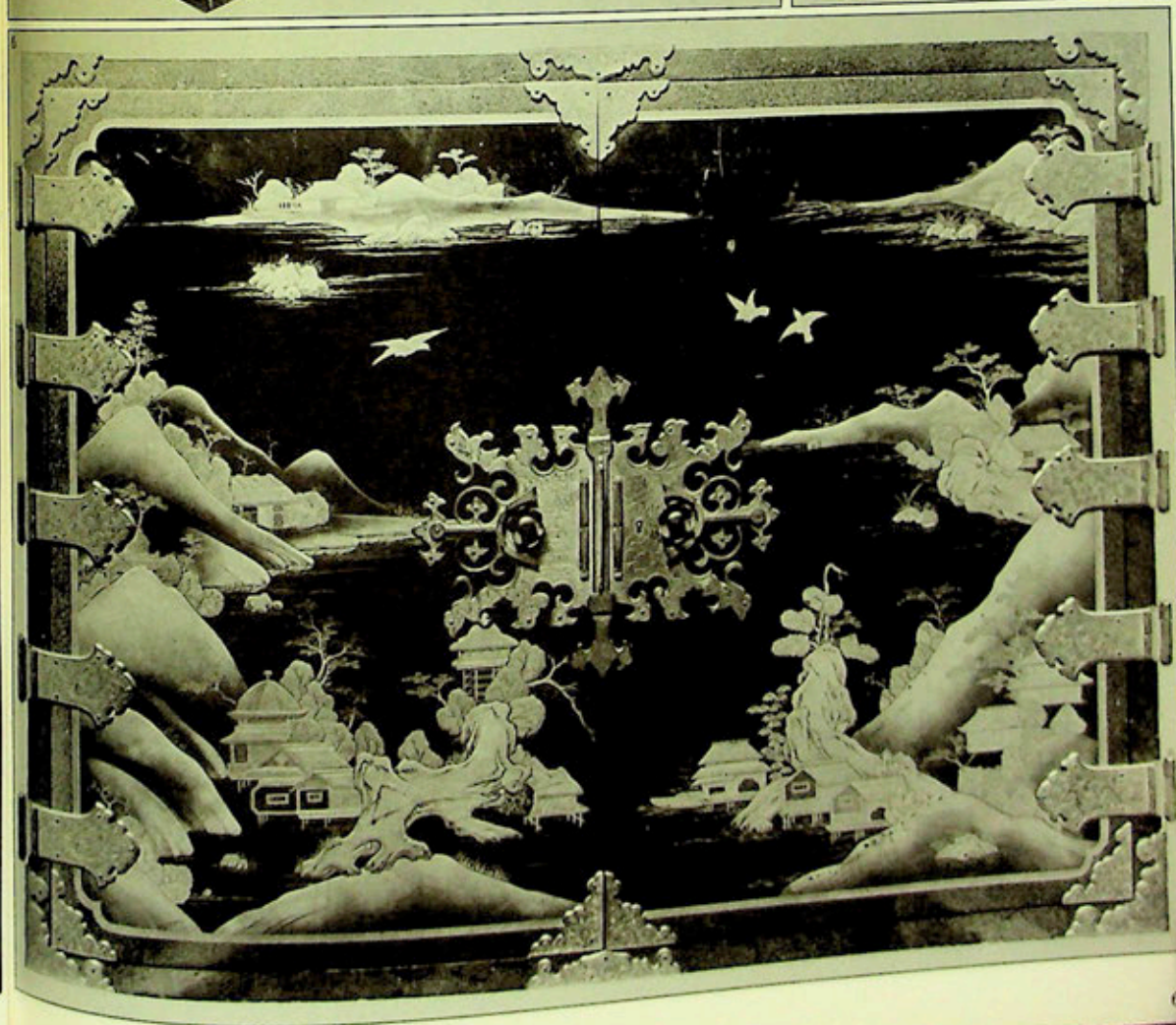
7

8

1 Grande statue d'ancêtre Ibo (Nigeria), en bois très dur, dans sa polychromie d'origine jaune, orange et blanche. Hauteur: 152 cm. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris. 2 Cette belle porte du milieu du XVII• siècle sera représentée à la Biennale dans la pièce tendue de rose à lambrequin découpé, réalisée par Carlhian, 73 quai d'Orsay, Paris. 3 Importante figure Ijo (Nigeria) en bois sculpté. Hauteur: 130 cm. Galerie Kerchache, 53 rue de Seine, Paris. 4 Idole de déesse-mère des Cyclades, en marbre de Paros. III• millénaire avant J.-C. Cette sculpture archaïque, d'une taille exceptionnelle (38 cm) a conservé des traces de sa polychromie originale. Simone de Mombrison, 11 rue des Saint-Pères, Paris. 5 et 6 Paire de coffres coréens en laque, du XVIII• siècle, décorés et incrustés. Galerie Maison et Jardin, 38 rue de Courcelles, Paris. 7 Commode de marqueterie, surmontée d'une glace en bois doré d'époque Régence. Caillat, 24 Faubourg Saint-Antoine, Paris.



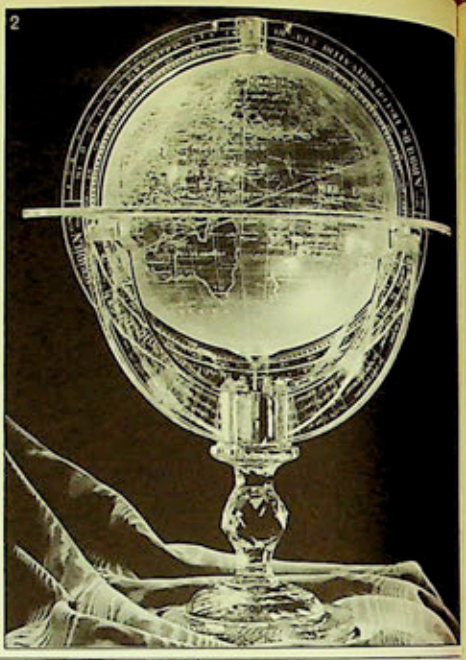


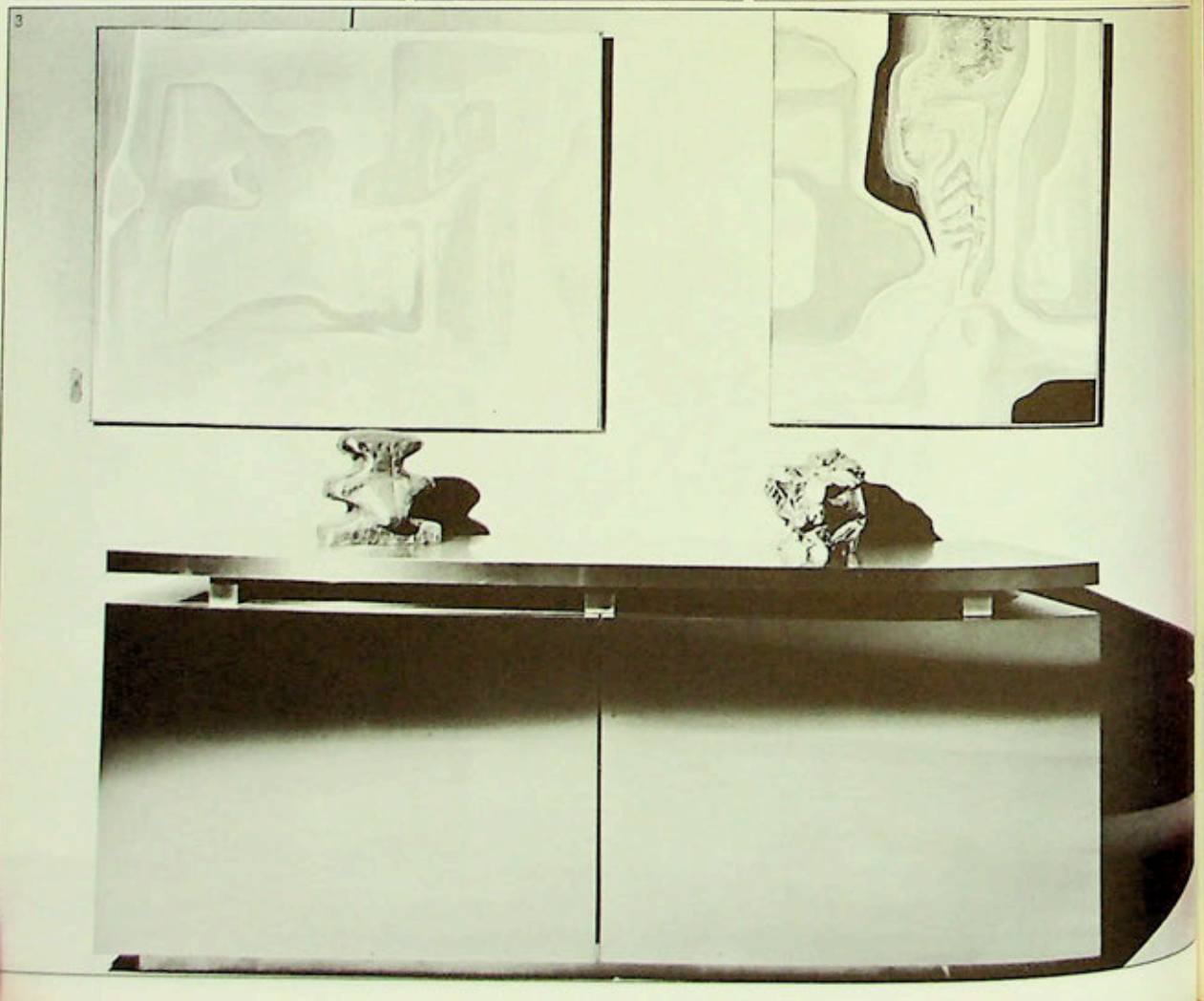


1 Figure de nègre faisant partie d'une paire, en bois sculpté polychrome. Travail vénitien de la fin du XVIII[e] siècle. Didier Aaron & Cie, 32 avenue Raymond Poincaré, Paris. **2** Globe terrestre dédié en 1818 à Sa Majesté le roi Louis XVIII, par les propriétaires des Verreries royales de Saint-Louis. Saint-Louis, 30 rue de Paradis, Paris. **3** Meuble de rangement à deux portes en acier inoxydable. 107x46 cm. Haut.: 76,5 cm. Ramsay Contemporain, 8 rue d'Anjou, Paris. Sur le plateau, deux sculptures de Messagier de la « Suite Prisunic ». Toiles de Bernard Saby.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

1


2


3

LES GRANDS JOAILLIERS A LA BIENNALE DES ANTIQUAIRES

En haut : Paire de dauphins en cristal de roche : socle d'or et de pierres. Boucheron (26, place Vendôme). En bas : Coupe en fluorine translucide avec cygne aux ailes déployées. L'or poli vif des ailes, incrusté de diamants, s'oppose à l'or mat du corps. Chaumet (12, place Vendôme).

1 Ceinture or, améthyste, corail et brillants, pouvant se diviser en clip et motifs d'oreilles. Van Cleef & Arpels (22, place Vendôme).
2 Clip serti mystérieux or et rubis. Van Cleef & Arpels (22, place Vendôme).
3 Bracelet « Chimère » corail et brillants. Cartier (13, rue de la Paix).
4 Collier sautoir corail, or et brillants, gland perles noires. Boucheron (26, place Vendôme).

5 Torque émeraude, rubis et brillants. Cartier (13, rue de la Paix).
6 Collier composé de deux motifs de forme très pure et élancée, s'entrecroisant. L'or jaune rehaussé de brillants se reflète sur l'or blanc brillant comme un miroir. 7 Clips d'oreilles assortis. Chaumet (12, place Vendôme).
8 Parure « Fumée » brillants, saphirs, sur or – sertissage or. Mauboussin (20, place Vendôme).

Tissu Golconde existe en plusieurs coloris.

NOBILIS

PAPIERS PEINTS « DE DISTINCTION » - TISSUS D'AMEUBLEMENT - 29, RUE BONAPARTE, PARIS
ET CHEZ TOUS LES DÉCORATEURS DE CLASSE

CRISTAL LALIQUE
11 RUE ROYALE PARIS-8

Formes contemporaines, transpositions ou reflets du passé, les créations de Lalique mettent en valeur, aujourd'hui comme hier, la subtilité du cristal, sa transparence et son éclat. L'habileté des artistes, le sens de la qualité, l'intuition des besoins et des goûts de notre temps, assurent la permanence d'une tradition qui fait, depuis 1925, le prestige de Lalique.

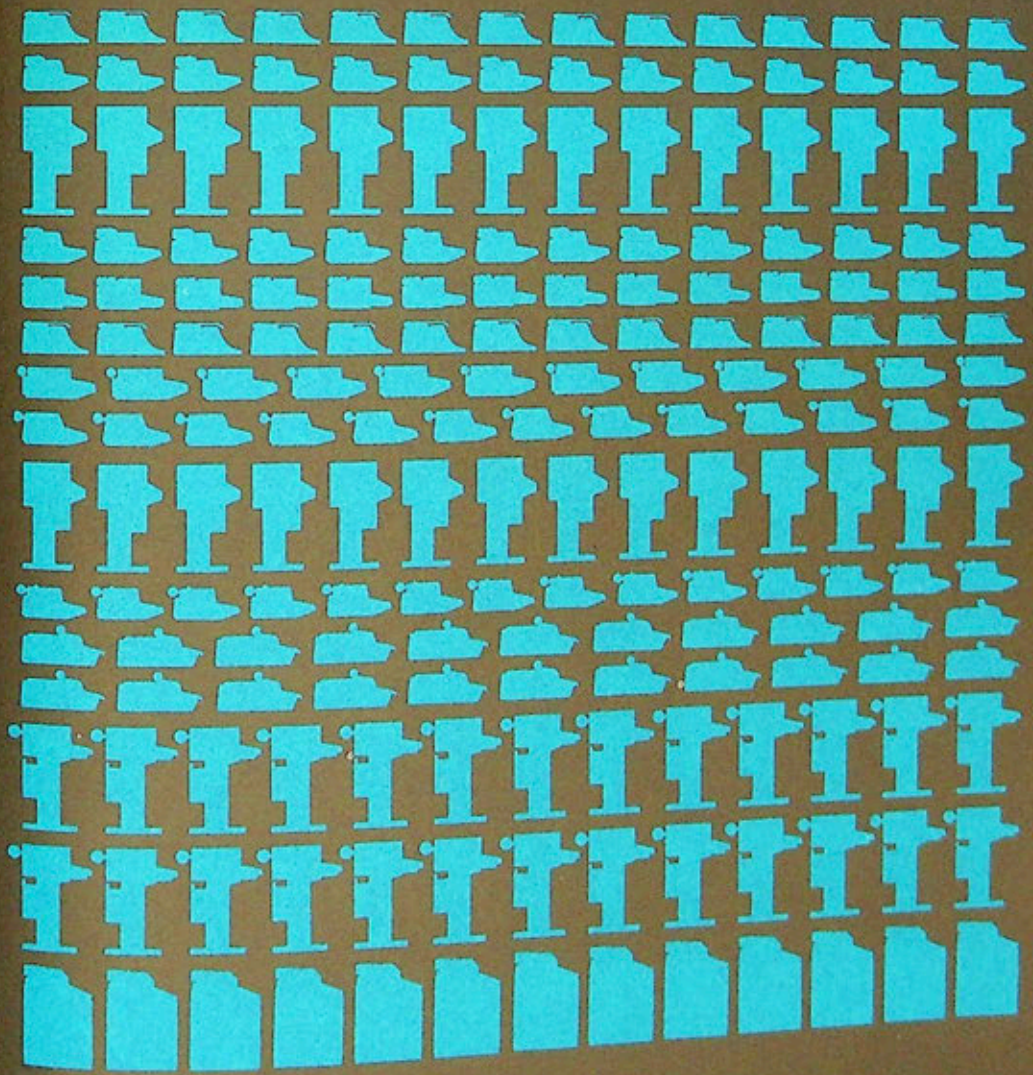
Page I : coupes Cap Ferrat
Page II : vase Osmonde, ours, vase Alicante

service Valençay

vase Annecy, vase Ingrid, gobelet Hightlands, assietté salade Balmoral

UP
AVEC
PRINT
STRATIFIE
DECORATIF
print
stratifiés décoratifs
PRINT FRANCE S.A.R.L.
Av. du Grand Arlétaz Z. I.
73. BISSY-CHAMBERY
Tél: (79) 345.936 Télex: 32.919
PRINT FRANCE S.A.R.L.
12, Rue d'Armenonville
92. NEUILLY SUR SEINE
Tél: 722.7385 Télex: 62.774
STUDIO MILANI

Olivetti
projette produit
distribue
les machines
de l'information



olivetti

Publicité P. Sermadiras - Pho

Si vous êtes un homme d'affaires. Si vous êtes persuadé que le décor de votre bureau est la première image de marque que vous donnez de vous-même à vos interlocuteurs. Si vous voulez par exemple les faire rêver devant des horizons d'acier dans leur fauteuil Louis XIV, parce que c'est audacieux, parce que c'est d'une élégance très Grand Siècle. Alors, vous devriez peut-être nous réserver votre première visite.

Galerie Maison et Jardin

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ET ARCHITECTES D'INTÉRIEURS FRANÇAIS

MEUBLES CONTEMPORAINS ET DE JARDIN 242 BIS, BD SAINT-GERMAIN - BAB. 06-01 ET 74-49 - PARIS

INTÉRIEUR ET DÉCORATION 38, RUE DE COURCELLES - WAG. 01-21 ET 66-70 - PARIS

CASA & JARDIN - 32 PADILLA - MADRID

L'ŒIL

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit®-horizon

SAINT-GOBAIN

JANSEN

INC./DECORATION AND ANTIQUES/25 EAST FIFTY-FIFTH STREET, NEW YORK, N. Y.

9, RUE ROYALE, PARIS

RUA AUGUSTA 2662/SAO PAULO

MALKASTENSTRASSE No. 7, /4 DUSSELDORF

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — OCTOBRE 1970 — N° 190

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Archivio Mas: pages 2, 3, 4, 7, 8 et 9 – Giraudon: page 4 The Young Museum of Art, San Francisco: page 4 – A.C.L., Bruxelles: page 7 – Kunsthistorisches Museum, Vienne: pages 8, 15 et 17 – Metropolitan Museum: pages 8 et 31 – Kaiser Friedrich Museum, Berlin: page 10 Musée de Castres: page 11 – A. Frequin: page 12 – A. Dingjan: pages 12 et 16 – Cor Van Rooy: page 15 – Ron Chamberlain: pages 18, 22, 23 et 25 – Schopplein Studio: pages 18 et 26 – University Art Museum, Berkeley: pages 18-19, 21 et 23 – Hansen Gallery: pages 19 et 26 – Eric Pollitzer page 27 – Modern Museet, Stockholm: page 20 – Oliver Baker Associates: page 20 Dilexi Gallery: page 21 – Centre Culturel Américain: page 21 – J. Fulton: pages 23 et 26 – Bacci Attilio: page 24 – W. M. Ericson: page 25 – Achenbach Foundation for Graphic Arts: page 30 – Marc Lavrillier: pages 37 à 42, 49 à 52 et 55 à 57 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 45 et 46 – Tino Petrelli: page 61 – Aldo Ballo: pages 62 à 67 – Bruno Falchi et Liderno Salvador: pages 64, 65 et 67 – Masera: pages 66.

Photographies en couleurs
Archivio Mas: page 5 – Giraudon: page 6 – A. Dingjan: page 13 – Staatliches Museum, Karlsruhe: page 14 – The University Art Museum, Berkeley: page 27 – Metropolitan Museum: page 28 – Marc Lavrillier: pages 36, 43, 44, 48, 53 et 54 – Pierre Joly-Vera Cardot: page 47 – Studio Tre: page 60.

Notre couverture
David Bailly: « Vanitas avec le portrait d'un jeune peintre ». Détail. Musée de Leyde.

Notre prochain numéro
Architecture, Décoration, Formes d'aujourd'hui

Abonnements
France: *Fr. 125.— ; zone franc*
(avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 139.—).
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 95.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1300.— ; M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 100 — ; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£10.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C 2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.— ;*
(avec surtaxe pour envoi recommandé : $31.—)
Canada: *$28.— (recommandé : $32.—)*
L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 110.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

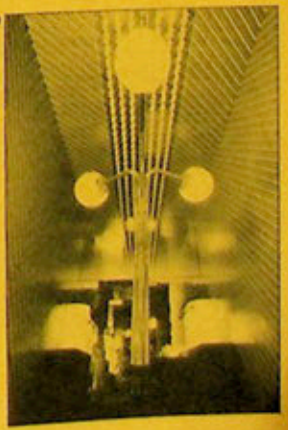
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Nouveau regard sur Goya, par Fred Licht
12 Vanité et Moralité, par Ingvar Bergström
18 Funk Art, par José Pierre
28 Giacomo del Po, illustrateur de Milton, par Valter Vitzthum

L'Œil du Décorateur

36 A Paris, un musée-laboratoire, par François Loyer
42 Ambiance orientale chez un couturier romain, enquête de Charete del Castillo
45 Une maison pour Arman, par Pierre Joly
48 La maison de Penalba
54 A Reims: sculpture dans la cité, par Luce Hoctin
60 Sergio Asti



Fred Licht

NOUVEAU REGARD

1

2

SUR GOYA

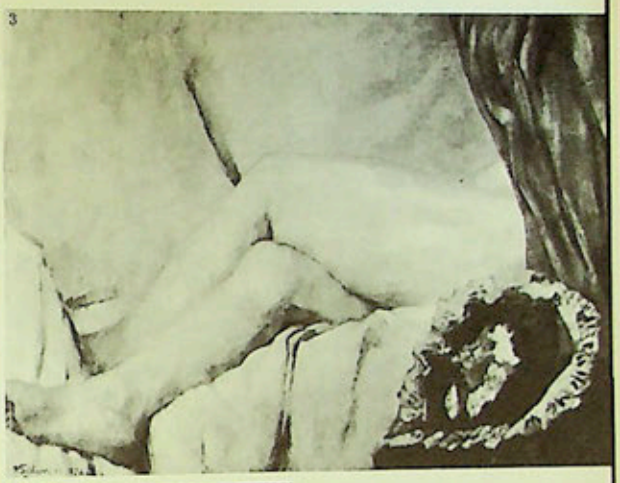
A l'occasion de la grande exposition présentée à La Haye et à Paris, Fred Licht souligne les affinités du peintre avec la sensibilité contemporaine

David et Goya, travaillant l'un et l'autre à l'aube de notre temps, ont su donner une expression plastique à ce que l'on pourrait appeler une sensibilité spécifiquement moderne. Il est peu de périodes dans l'histoire de l'Occident qui ait été aussi complètement « pressentie ». La foi inébranlable de David en l'efficacité de l'engagement politique est aussi actuelle que le scepticisme de Goya à l'égard de toute activité publique. L'œuvre de David illustre la nouvelle dignité de l'homme moderne et son indépendance, en même temps que la possibilité de sauvegarder certaines valeurs du Siècle des Lumières à travers les mutations et les incertitudes de l'époque. Tout ce que le XIXe siècle a eu de dynamisme créateur et de foi dans le progrès est annoncé sous une forme ou sous une autre chez David. Il est le précurseur de tout ce qu'il y a d'espérance dans le monde moderne. Non que David soit un optimiste naïf; il vit trop souvent son œuvre compromise par de tragiques bouleversements dans la vie publique de son temps. Pourtant, jusqu'à la fin, jusqu'à son exil en Belgique et sa mort, l'homme et l'œuvre gardent une rigueur, une noblesse incontestables.

Goya, lui aussi, a su ce qu'il en est de finir sa vie en exil, mais ses dernières années à Bordeaux ne sont en rien comparables à celles de David à Bruxelles. Par toutes sortes de subterfuges, Goya s'arrange pour quitter l'Espagne sans perdre aucun des avantages dont il jouissait à la cour de Madrid. David renonce à la célébrité plutôt que de composer avec un régime réactionnaire. Goya accepte des compromis souvent peu honorables. Notre sens de la justice nous ferait espérer que David, en récompense de sa noble attitude, put continuer à créer des chefs-d'œuvre pendant l'exil héroïque qu'il s'imposa à lui-même. Ce n'est malheureusement pas le cas. Goya, par contre — touchant hypocritement une pension de son gouvernement tout en vivant confortablement en liberté de l'autre côté des Pyrénées — peignit encore quelques-unes de ses œuvres majeures. Lui dont l'art présenta un miroir impitoyable à toutes les forces traditionnellement ennemies de l'art, réussit à finir sa vie d'homme et d'artiste dans un bien-être plus grand que David. Cela aussi annonce le XIXe siècle. L'individu équivoque, faible, ténébreux, scabreux, parfois purement et simplement amoral ou criminel, allait connaître une puissance et un prestige plus grands que l'artiste irréprochable. Baudelaire, Dostoïevsky, l'impénétrable Manet (traître en même temps à la haute bourgeoisie dont il était issu et à la libre bohème), Nietzsche, Wagner... le palmarès du siècle est chargé de grands hommes dont la vie et le caractère ne sont rien moins qu'édifiants.

Chaque contact avec Goya suscite en nous ce frisson qui accompagne toujours les rencontres vraiment déterminantes: nous sommes intrigués, fascinés, et effrayés en même temps. Dans l'époque moderne, qui commence avec la Révolution française, seuls les talents ambigus peuvent éveiller notre intérêt, nous parler sans intermédiaires critiques, et il est indiscutable que Goya fut le premier à percevoir cette dissonance dans le tempérament moderne. David peut être infiniment plus habile et il était certainement doué d'une probité artistique beaucoup plus grande. Chez Goya, l'exécution est souvent négligente, la conception triviale. N'importe. Nous ne reconnaissons la grandeur de David qu'à travers des concepts intellectuels ou historiques. Goya nous parle directement. Il ne touche pas seulement nos fibres les plus sensibles, mais aussi nos instincts les plus bas. Nous voudrions être des hommes modernes tels que David les concevait: libres, conscients, transparents. Nous sommes des hommes modernes tels que Goya les voyait: lâches, incertains, craintifs et souvent vicieux. Il y a entre Goya et nous une complicité démoniaque qui nous frappe à chaque instant. Si l'on s'en tient aux seuls sentiments de l'amour et de la mort, on voit que Goya a exprimé ces deux forces élémentaires sous un aspect spécifiquement moderne. L'amour trouve son interprétation la plus brutale, la plus effrontément précise dans les fameuses et toujours intrigantes « Majas » (fig. 1 et 2).

3



4

5

1 *Francisco Goya: « La Maja Vestida ». 1800-1805. 95 × 190 cm. Musée du Prado, Madrid.*
2 *Francisco Goya: « La Maja Desnuda ». 1800-1805. 97 × 190 cm. Musée du Prado.*
3 *Wilhelm Trübner: « Femme nue avec un bouquet de fleurs ». 1872. 68 × 92 cm. Fondation Oskar Reinhart, Winterthur.*
A travers l'Olympia de Manet dont elle s'inspire, l'œuvre de ce peintre impressionniste allemand constitue une dérivation lointaine de « La Maja Desnuda » de Goya.
4 *Juan Carreño: « Monstrua Desnuda ». Musée du Prado, Madrid.*
Cette paire de tableaux représentant comme les « Majas » (page ci-contre) un même modèle nu et habillé, a peut-être suggéré à Goya le thème de ses célèbres toiles.
5 *Juan Carreño: « Monstrua Vestida ». Musée du Prado, Madrid.*

Toute comparaison reste vaine entre ces peintures et les représentations antérieures de figures féminines, vêtues ou dévêtues. L'important n'est pas de savoir jusqu'à quel point les peintres du XVII[e] et du XVIII[e] siècle ont voulu être pornographiques ou sensuels, ils demeurent dans la ligne d'une tradition admise de la beauté qui sacralise le thème de l'amour. Même au point de vue de la facture, ces premières peintures, y compris les scènes de bordel hollandais les plus scabreuses, gardent pour objectif l'agrément du spectateur. Par comparaison les « Majas » de Goya ne sont pas seulement privées de toute trace d'idéalisation, elles sont aussi mal peintes. Il y a dans les chairs quelque chose de malsain, de crayeux, qui est franchement rebutant, tandis que les roses et les rouges crus évoquent plus les cosmétiques que la peinture à l'huile. Les couleurs mêmes sont appliquées comme au hasard. On a beaucoup écrit sur la liberté de touche, la facture large de Goya. Cela est vrai jusqu'à un certain point, mais cela ne doit pas nous faire oublier que Goya franchit souvent les limites de la « liberté » et de la « largeur » pour en arriver à une exécution bâclée. Dans les « Majas », notamment, il y a de nombreuses parties qui sont simplement mal peintes. Mal peintes, à cette nuance près que, pour Goya, cette maladresse est voulue, et souligne délibérément la présentation morne, banale des « Majas ». Etendues sur un meuble sans style, et de mauvais goût, absolument dépourvues de la moindre opulence, du moindre luxe, elles n'offrent qu'une séduction vulgaire, pénible à voir. Mais le caractère de l'amour moderne est tel que les « Majas » éveillent un désir d'autant plus intense qu'il est empreint de mépris et de dégoût. Tout dans ces peintures contribue à susciter en nous à la fois des sentiments d'attirance et de répulsion, renforcés l'un et l'autre par leur antagonisme même. Il suffit de songer un instant au paradoxe ironique des formes molles, presque bouffies de la « Maja » nue en contraste total avec sa pose rigide, inconfortable et empruntée.

L'amour tel que l'a conçu le XIX[e] siècle, de Stendhal à Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Schopenhauer, nous est révélé par Goya, dès 1800.

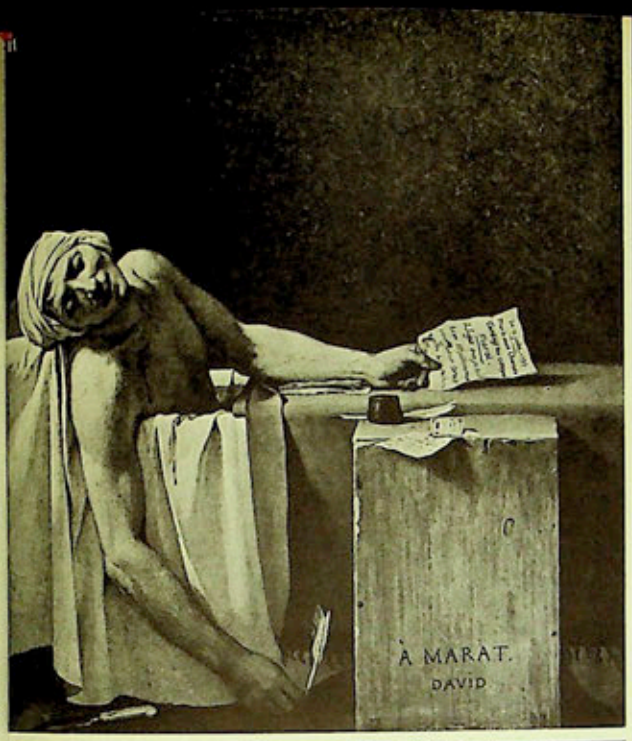
Ces deux tableaux n'ont-ils vraiment pas de précédent? Sont-ils des hubris provocantes? Peut-être n'y aura-t-il jamais de réponse claire à la question de savoir dans quelle intention ils ont été faits. Pourtant, quiconque a parcouru les salles du Prado en retournant dans son esprit les pièces de ce puzzle, ne peut pas ne pas être frappé par un curieux parallèle entre les deux « Majas » et deux œuvres espagnoles plus anciennes. On a souvent noté que le nu est extrêmement rare dans l'art espagnol, et qu'on ne connaît pas d'autres tableaux européens montrant le même modèle nu et habillé. Il est un genre toutefois dans lequel les nus semblent avoir été admis par le goût espagnol. Toutes les cours d'Europe avaient l'habitude de commander aux peintres les portraits des monstres et des nains chargés de les divertir. Mais c'est seulement en Espagne que cet amour morbide pour le document visuel fut poussé jusqu'à la curiosité clinique de faire peindre ces monstres à la fois nus et vêtus. L'une au moins de ces étranges « paires » — attribuée à Carreño — est parvenue jusqu'à nous (fig. 4 et 5). Est-il excessif de penser que Goya, qui s'est plu maintes fois à introduire dans ses toiles des références indirectes et sarcastiques à des œuvres antérieures (comme devait le faire plus tard Manet, d'une façon tout aussi évidente), a voulu faire de ses « Majas » des monstres de sexualité, exactement comme Carreño a représenté des monstres de la nature? Le parallèle entre les deux paires de tableaux est assez frappant pour permettre une telle hypothèse. L'amour désormais n'est plus tenu pour le symbole de la force qui donne son harmonie et son sens à l'univers. Il est devenu un plaisir fugitif qui trouve sa véritable saveur dans la perversité gratuite. Même les nus les plus frivoles de Fragonard ou de Boucher recèlent un monde d'évocations. Le plaisir, dans ces tableaux, est conçu comme un bien-

6 Francisco Goya : « El Garrotillo ». 80 × 65 cm. Collection Dr et Mme Gregorio Marañon, Madrid.
L'expression du vieillard est d'une telle ambiguïté que l'interprétation de ce tableau a pu donner lieu à deux hypothèses très différentes. On y voyait jusqu'à une date récente, l'unique traitement de la diphtérie réalisé au XIX[e] siècle. Il est considéré aujourd'hui comme illustrant un épisode d'un vieux roman espagnol, « Lazarillo de Tormes », dans lequel un mendiant aveugle arrache un morceau de pain à l'enfant qui lui sert de guide.
7 Francisco Goya : « Les Mangeurs de soupe ». Musée du Prado, Madrid.
La comparaison entre ce tableau et celui de Ghezzi, traitant d'un sujet analogue, fait ressortir la différence entre la déformation caricaturale recherchée par le peintre italien et le réalisme exacerbé de Goya.
8 Pier-Leone Ghezzi : « Les Mangeurs de soupe ». The Young Museum of Art, collection Baron et Baronne von Ridelstein, San Francisco.
9 Francisco Goya : « Autoportrait avec le Docteur Arrieta ». 117 × 79 cm. Minneapolis Museum of Art.

fait, un don dont il faut profiter. Chez Goya, il y a seulement la confrontation avec la chair. Le seul sentiment qui demeure est un sentiment de dérision. C'est cette révélation des réalités sans fard qui caractérise au XIXe siècle l'évolution du nu pictural.

Bien que l'Olympia de Manet, au point de vue de la composition, ne doive rien à Goya, et tout au Titien, la relation entre les deux peintures est toujours apparue à tous comme évidente. Même si nous ne possédions pas toutes les pièces du dossier concernant les photographies des « Majas » données par Nadar, et sur l'hommage rendu par Manet à Nadar, sous la forme d'une peinture qui est manifestement une variante de la « Maja vestida », les rapports entre le nu de Goya et le chef-d'œuvre de Manet n'en seraient pas moins clairs. Les deux tableaux montrent une femme, dans son boudoir, s'exposant froidement à un visiteur putatif. Dans les deux cas, les attraits du corps sont aussi apparents que médiocres. Les deux peintures constituent une négation de l'ardeur et de la joie traditionnelles inspirées par l'amour charnel. La généalogie des compositions inspirées par Goya s'achève avec une transposition intéressante bien que maladroite et emphatique du peintre impressionniste allemand Trübner (fig. 3). La position du modèle, de même que le bouquet, sont des réminiscences directes de l'Olympia. Mais tout ce qui est évoqué légèrement par Manet est laborieusement précisé par Trübner, de la façon la plus prosaïque. La figure n'est plus qu'un objet qui peut être délibérément manipulé ou fragmenté, pour obtenir certains effets de composition. Rien ne subsiste de ce qui a inspiré pendant des siècles la peinture occidentale.

Si les « Majas » illustrent la réévaluation faite par Goya de l'instinct érotique, le tableau de la collection Marañon intitulé « El Garotillo » (fig. 6) et l'extraordinaire « Autoportrait avec le Dr Arrieta » (fig. 9) du Musée de Minneapolis traitent du caractère paradoxal de l'expérience humaine appliqué au thème de l'amitié. Le « Garotillo » a toujours été interprété comme une illustration de l'unique traitement de la diphtérie réalisé au XIXe siècle. Un homme âgé, sans doute le père du petit garçon, dégage la trachée obstruée de l'enfant en enfonçant les doigts dans sa gorge. On perçoit à coup sûr une certaine sollicitude, presque de la tendresse dans la manière dont le vieil homme tente de soulager l'enfant qui suffoque. Récemment, toutefois, on a proposé une nouvelle interprétation, selon laquelle le tableau représenterait une scène tirée d'un vieux roman espagnol, « Lazarillo de Tormes ». Dans le roman, Lazarillo est acheté à sa famille par un mendiant aveugle, pour lui servir de compagnon et de guide. A un moment donné, l'aveugle soupçonne l'enfant de manger un morceau de pain reçu en aumône et plonge la main dans sa gorge pour en arracher le pain et le manger lui-même. La première interprétation nous offre un thème de compassion humaine, mais d'une compassion qui requiert la force brutale pour être efficace. La seconde est chargée d'une cruauté inhumaine exprimée dans un geste d'une intimité telle qu'elle ressemble à l'amour. Bien évidemment, Goya n'a songé qu'à l'un de ces deux sujets, et d'après nos sources les plus sérieuses, c'est la scène de « Lazarillo de Tormes » qui est représentée dans le tableau. Pourtant, le fait même que celui-ci puisse exprimer, de façon tout aussi convaincante, des sentiments diamétralement opposés suffit à prouver que la clarté ayant jadis régné sur l'expression des émotions et des valeurs humaines est désormais abolie. « L'Autoportrait avec le Dr Arrieta » est l'un des plus émouvants hommages à l'amitié qui ait jamais été peint: on y a vu, à juste titre, un ex-voto profane. Goya ici encore dépasse la manière traditionnelle de traiter des thèmes analogues d'amitié et de sollicitude. Car l'un des éléments qui font de cette peinture un chef-d'œuvre dramatique de pénétration réside dans le sentiment exprimé par la figure de Goya, exténué à en mourir et s'arrachant aux soins du médecin. On dirait qu'il ne désire plus être rappelé à la vie. Et il y a dans l'étreinte du Dr Arrieta une force telle



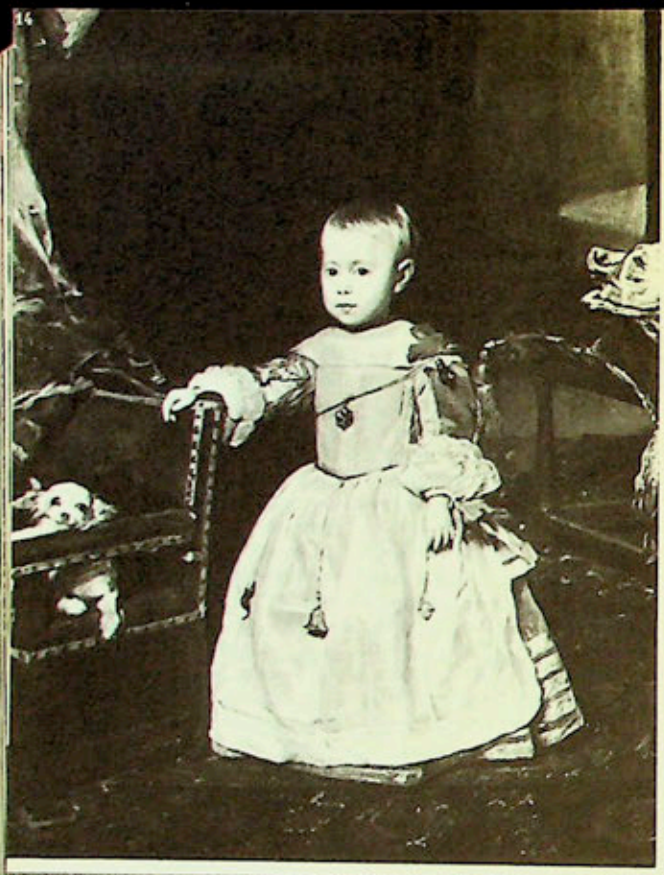
qu'il semble vouloir arracher son patient à l'inéluctable. L'acceptation béate du fait que la vie est en elle-même un bien suprême qui doit être préservé coûte que coûte est ici mis en question pour la première fois dans l'histoire de la peinture... exactement comme elle est mise en question de nos jours par les découvertes terriblement ambiguës de la médecine.

L'autoportrait avec le Dr Arrieta nous introduit aussi pour la première fois parmi les figures obsédantes que nous connaissons si bien par les « peintures noires ». Sur l'autoportrait, ces figures sont encore reléguées dans un monde secondaire d'hallucination qui s'oppose au monde des réalités quotidiennes. Dans les « peintures noires », ces grotesques règnent en maîtres et nous cachent le monde de la paisible expérience journalière. Il est beaucoup trop tôt pour parler des « peintures noires » en toute connaissance de cause. Elles n'ont déjà que trop souffert d'avoir été considérées (souvent contre leur gré, sans doute) comme les ancêtres du Surréalisme, de l'Expressionnisme

et de bien d'autres mouvements esthétiques du XXe siècle. Il est peut-être préférable de proclamer un moratoire sur la littérature critique concernant cette étrange série de peintures jusqu'à ce que nous ayons en main un minimum d'éléments sûrs pour aborder ce mystère. Il y a de par le monde des énigmes et des mystères. Les énigmes nous incitent à rechercher une solution intelligente. Les mystères (et il semble bien que les « peintures noires » appartiennent à cette catégorie) nous imposent le respect et demandent cette sorte d'intuition qui a peu de chose à voir avec l'intelligence. C'est dans ces figures que toutes les sources d'anxiété, toutes les forces redoutables des temps modernes trouvent leur première expression visuelle. Il n'y a aucune analogie possible entre elles et les représentations antérieures de démons, de grotesques et de spectres. Les figures de Jérôme Bosch ont une signification morale particulière, aisément déchiffrable pour peu que l'on possède le vocabulaire complet du symbolisme médiéval tardif, et les succubes de Füssli ne sont que des supercheries spectaculaires. Les monstres de Goya détiennent une logique hermétique qui leur donne une réalité immédiatement convaincante, au-delà de toute explication verbale.

Si l'on compare « Les Mangeurs de Soupe » de Goya (fig. 7) à la peinture de Ghezzi sur un thème analogue (fig. 8), la différence devient flagrante. Le tableau de Ghezzi est basé sur l'exagération des réalités normales, tangibles. Cette distortion frappante, cette dégradation des visages n'offense pas notre sens logique, ni les données de notre expérience journalière. D'autre part, nous savons d'avance (et cela reste vrai de Bosch et de Füssli comme de Ghezzi) que l'artiste a créé ces formes surprenantes pour nous instruire, nous étonner ou nous amuser. Nous nous répétons que « ce n'est pas vrai »

10 *Francisco Goya : « La Junte des Philippines ». 319 × 433 cm. Musée Goya, Castres.*
11 *Jacques-Louis David : « La Mort de Marat ». 165 × 125 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.*
12 *Francisco Goya : « Los Fusilamentos ». Détail. Musée du Prado, Madrid. Alors que David montre la mort comme l'accomplissement d'un destin héroïque, elle n'est, pour Goya, qu'une fatalité absurde et cruelle.*
13 *Francisco Goya : « Los Fusilamentos ». 266 × 345 cm. Musée du Prado, Madrid.*



14

15

16

exactement comme nous le disons, au cinéma, pour rassurer un enfant effrayé. Avec Goya, bien que nous n'ayons jamais vu auparavant des monstres comme les siens, nous sentons immédiatement qu'ils sont réels, beaucoup trop réels. Toutes les « peintures noires » ont quelque chose d'anonyme. Goya, en tant qu'artiste, disparaît derrière la présence impérieuse, autoritaire, de monstres sordides qui font de lui un instrument passif.

Les « peintures noires » ont la saveur de la mort. Elles parlent moins de la mort physique que de la mort de l'esprit, alors que la vie physique palpite encore. L'humanité a toujours été hantée par le désir d'explorer les immensités obscures de l'univers et de l'âme.

Mais avant Goya, avant les révolutions de la fin du XVIII[e] siècle, cette crainte de l'inconnu était admise parce que l'inconnu était l'œuvre de Dieu, au même titre que la lumière. Désormais, l'obscurité devient une forme autonome, imprégnant chaque action, chaque démarche de l'homme. Les « peintures noires » ne sont que la transcription la plus condensée laissée par Goya de la condition anarchique qui est celle de l'humanité moderne, et par le fait de cette condensation, elles sont peut-être un peu moins efficaces, exactement comme des acides très concentrés doivent d'abord être dilués pour devenir corrosifs. Au reste dans bien d'autres tableaux, l'horreur des « peintures noires » est diluée et suscite une impression encore plus immédiate sur notre sensibilité. La première d'entre elles est « La Junte des Philippines » du musée de Castres (fig. 10). On y sent le poids d'une expectative insoutenable, accentué par son contraire absolu: le vide et le néant. Ici encore, comme dans les « Majas », l'attirance et la répulsion se renforcent l'une l'autre au lieu de s'annuler; l'expectative et le néant se contrebalancent pour créer un sentiment d'anarchie, de sinistres et indéchiffrables préméditations. Lorsqu'on s'arrête devant cette toile (la plus grande que Goya ait jamais peinte), on a l'impression d'être soi-même mis en jugement. On voudrait combler les abysses menaçants du non-sens, en même temps qu'on est écrasé et paralysé par le terrible silence de la vacuité universelle. Il y a dans ce tableau des références précises à la tradition hollandaise des portraits de groupe. Mais alors que les prototypes hollandais sont des monuments à la force positive et réconfortante de la solidarité humaine, de l'action commune, la « Junte des Philippines » vise à détruire systématiquement toutes les conventions et les avantages des relations humaines.

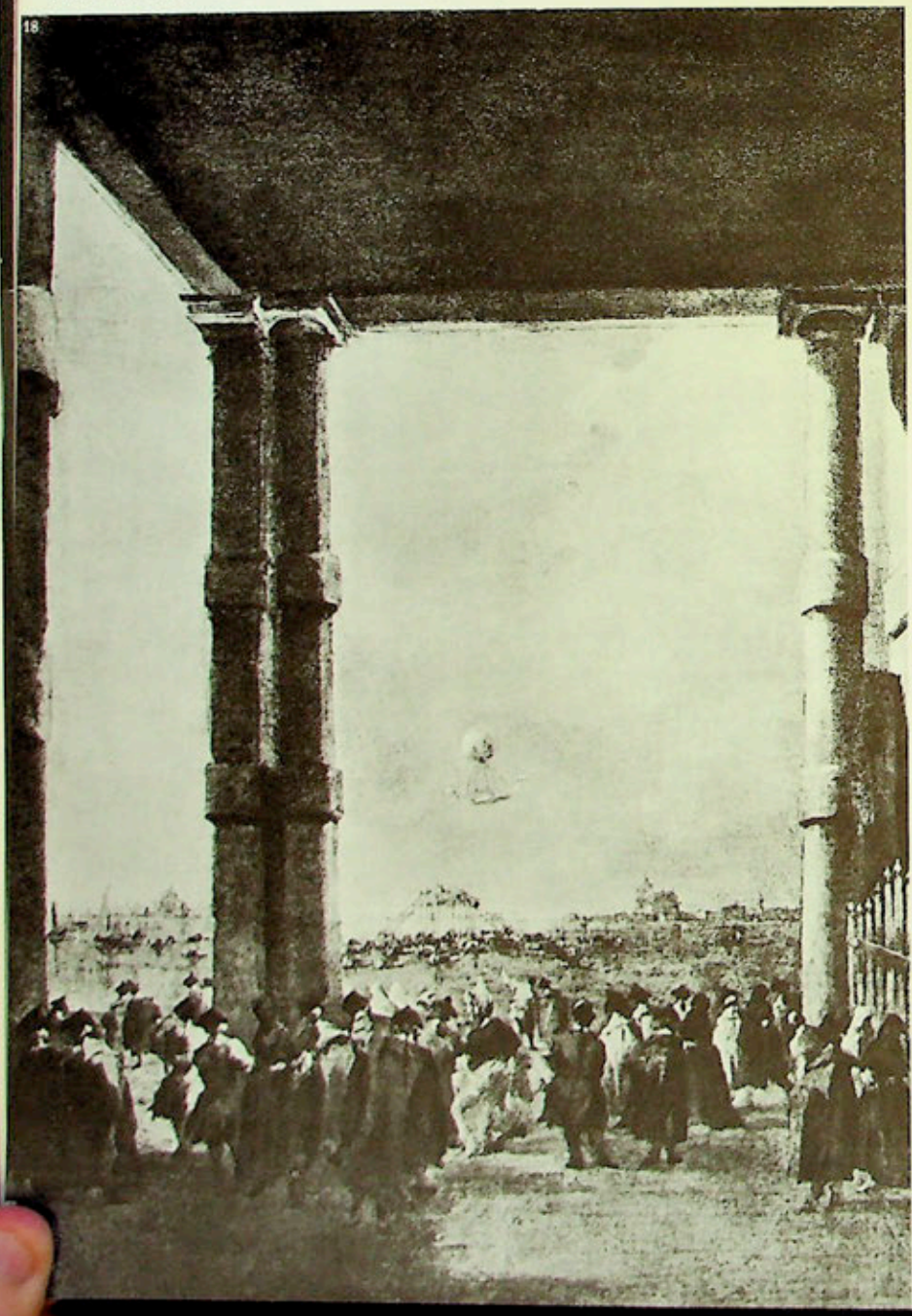
Les « peintures noires » et « la Junte des Philippines » sont des spéculations sur la mort intervenant dans la vie. « Le Trois Mai » (fig. 13) et certaines planches des « Désastres de la Guerre » parlent ouvertement de la mort dans un monde privé de toute logique rationnelle. David, avec « la Mort de Marat » (fig. 11) pouvait encore montrer la mort comme un « exemplum virtutis ».

Nous percevons la noblesse de la mort dans la peinture de David comme nous pouvons découvrir le sacrifice à travers les descriptions de scènes de mort faites par Plutarque. « La Mort de Marat » aurait pu être reproduite en gravure pour inciter une nation révolutionnaire au patriotisme et au sacrifice par l'exemple de ses martyrs. Le tableau ou ses reproductions auraient pu être exposés dans les écoles ou les bâtiments publics pour exercer une influence éducatrice et morale déterminées. Mais où pourrait-on suspendre « Le Trois Mai » de Goya? La mort, chez David, bien qu'elle ne soit compensée par aucune notion religieuse de salut ou de survie glorieuse (comme c'est toujours le cas avec les tableaux an-

14 *Diego Velasquez: « L'Infant Philippe Prosper ». 1659. 128,5×99,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.*
15 *Francisco Goya: « Don Manuel Osorio ». 110×80 cm. Metropolitan Museum, New York.*
Au contraire de Velasquez, montrant le jeune infant dans le cadre somptueux et familier qui est le sien, Goya place devant un mur nu un petit garçon au regard perdu, indifférent, semble-t-il, au danger couru par son oiseau favori que guettent deux chats prêts à bondir.
16 *Francisco Goya: « La Duchesse de Chinchon ». 1800. 216×144 cm. Collection du Duc de Sueca, Madrid.*
17 *Francisco Goya: « Ferdinand VII ». 1814. 208cm×126cm. Museo Municipal, Santander.*

térieurs représentant des scènes de martyre) est toujours noble et même désirable, si elle est l'accomplissement d'un destin historique ou civique. La mort présentée par Goya ne recèle aucun appel à la gloire. Le personnage central n'est pas un héros mais un simple protagoniste. Sa fin imminente ne sert aucun idéal. Un détail entre tous est d'une effroyable éloquence (fig. 12). Le cadavre étendu sur le sol devait un instant plus tôt se tenir devant le peloton d'exécution exactement dans la position occupée maintenant par la figure centrale. Il doit, lui aussi, avoir crié vers les soldats français en écartant les bras dans un geste d'appel et de malédiction. La mort n'est plus l'accomplissement d'un destin personnel mais une fatalité, frappant n'importe qui, au hasard. Et en même temps que la mort perd son caractère individuel et son sens le plus profond dans un monde qui rejette tout espoir de rédemption, la vie elle-même commence à perdre son acception personnelle. Les portraits de Goya tiennent leur pouvoir d'émotion de cette incursion à travers l'ambiguïté de l'existence humaine dans le monde moderne. Tous les portraits antérieurs, même les figures les plus « nuancées » du vieux Rembrandt portent en eux un respect marqué pour l'individualité de l'homme. Le peintre et le modèle croient l'un et l'autre en la possibilité d'une communication entre les êtres, tout comme ils jugent important de glorifier de façon durable les aspects particuliers d'un visage. Chaque modèle est offert à notre attention comme un caractère dont l'identité peut être reconnue et dont l'existence ici, sur notre terre, implique une certaine finalité, un certain prix. Les portraits de Goya sont timorés en comparaison. Ils se replient sur eux-mêmes et ne présentent souvent aucune relation rationnelle avec leur environnement. Le portrait de « Don Manuel Osorio » (fig. 15) est un émouvant exemple de cet état de chose. L'enfant, vêtu d'un ravissant costume, se tient devant nous, dans une pièce qui n'est pas seulement terriblement nue et froide, mais dont l'espace est totalement indéterminé. La ligne verticale le long du mur de droite semblerait indiquer l'angle d'un mur. Mais rien ne permet de dire si le mur tourne vers le fond du tableau ou vers nous. Le « Portrait de Philippe Prosper », par Velasquez (fig. 14) représente aussi un petit garçon joliment habillé, avec son ani-

18



19

mal favori, mais tous les éléments du cadre entourant le jeune prince sont en harmonie complète avec son caractère et sa position sociale. Une impression de chaleur, de tendresse et de sécurité entoure l'enfant. Le portrait de Goya, lui, est d'une austérité insolite et le petit drame qui se joue dans l'angle gauche, en bas, est encore plus déroutant: le petit garçon apparemment innocent expose son oiseau familier au danger d'être dévoré par les chats, et ceux-ci, sachant qu'ils seront punis s'ils ne refrènent pas leur instinct naturel, menaçants mais paralysés, jettent sur leur proie un regard fasciné.

Le singulier parallèle entre l'expression fixe des chats et le regard également perdu de Don Manuel ajoute à l'ambiguïté de cette véritable description contemporaine de la psychologie enfantine, avec ses profondeurs et ses ombres.

Tout aussi émouvant est le portrait infiniment subtil de la « Duchesse de Chinchon » (fig. 16). La mise en page de la figure et le manque de fermeté de la composition dans les rapports avec l'arrière-plan lui donne quelque chose d'incertain, d'égaré, où s'exprime l'isolement de la princesse tragique. Le modèle étant un personnage royal, on est d'autant plus étonné de la voir représentée dans une pose si timide, comme si elle était gênée d'être ainsi exposée aux yeux du public. Toute la superbe des portraits royaux de la tradition baroque a complètement disparu. Il ne reste qu'une jeune femme craintive, un peu tragique. Même sa belle robe ne suffit pas à lui rendre son assurance. Elle constitue au contraire un contraste assez pathétique avec le personnage réservé qui fuit notre regard et dont le visage offre un sourire d'excuse, hésitant, comme si la princesse voulait se faire pardonner de nous avoir pris un peu de notre temps.

Alors même que Goya s'attaque à des caractères agressifs, comme dans le portrait de « Ferdinand VII » du musée de Santander (fig. 17), admirablement peint mais profondément déplaisant, la pose du modèle suggère une incertitude intérieure. Lorsque Van Dyck, Rigaud ou Boucher peignent des rois, l'attitude qu'ils choisissent est celle de l'autorité naturelle. Ils n'ont pas à prendre des poses de roi: ils sont rois. Ferdinand VII, par contre, malgré son costume d'apparat et les figures allégoriques dont il est entouré, ne semble pas savoir très bien ce que c'est que d'être roi. Son attidude n'est pas altière, elle est seulement arrogante. Nous sentons presque tout de suite qu'il est un usurpateur et que son titre, aussi bien que sa présence sur la terre, ne sont plus l'effet d'une grâce de Dieu, mais d'éphémères conventions politiques.

La sincérité de Goya dans la description des visages, qui peuvent nous paraître vulgaires ou repoussants, ne doit en aucun cas être confondue avec l'idée de caricature. Sauf en littérature, la caricature n'est pas du tout un art ou un passe-temps espagnol. Aucun pays n'est plus austère, plus sérieux, dans son respect de la réalité, et la caricature, même la plus acérée, reste essentiellement divertissante, parce que, précisément, elle ne respecte pas les apparences. On ne peut pas parler non plus de tentatives pour « enlever le masque » dans la peinture espagnole de portrait. De telles spéculations sont très éloignées d'une école si rigoureusement honnête que les peintres se sont toujours refusé à montrer autre chose que le visible. Si les modèles de Velasquez ou de Goya nous paraissent quelquefois stupides ou corrompus, c'est nous qui prenons le risque d'interpréter ainsi leur physionomie. Goya, comme tous les peintres espagnols, est à la fois indiscret et scrupuleux, fidèle en cela à une longue tradition; il évite ainsi la supercherie facile de nous inviter à rire avec lui aux dépens de son modèle. Nous ne sommes jamais conviés à fureter dans les secrets d'une âme. Goya respecte le droit de chacun de ses modèles à préserver la dignité de son être secret. Si leurs traits offrent la marque de la cruauté ou de la vénalité, Goya n'hésite pas à reproduire ces nuances de caractère. Mais au lieu de s'en indigner, il fait naître une pitié tragique à la vue de la dégradation humaine. Certains de ses portraits reflètent un véritable amour, tous expriment un refus délibéré d'offrir une autre créature humaine au mépris ou à la haine. Dans ses portraits, et dans ses portraits seulement, Goya préserve un dernier vestige de la chaleur et de l'amour indispensable pour survivre dans un monde de souffrances, corrompu par la cruauté aveugle.

Durant le dernier quart du XVIII^e^ siècle et le premier quart du XIX^e^ siècle, l'Europe fut saisie par un engouement pour les ballons, et le sujet trouva aussitôt la faveur des artistes. Guardi, dans l'un de ses tableaux les plus évanescents, célèbre ce triomphe technique de l'invention humaine (fig. 18). D'élégants Vénitiens sont venus ensemble admirer la spectaculaire ascension d'un ballon sur le canal de la Giudecca. Ils nous tournent le dos pour regarder le ballon qui s'élève dans l'azur scintillant. On dirait un adieu nostalgique de la Venise rococo à toute la légèreté charmante d'un monde qui disparaît dans un dernier envol de couleurs aériennes. Goya, peignant une scène analogue (fig. 19), nous donne la vision la plus dramatique du monde et de la vie, dont les contraintes sont celles auxquelles nous avons encore à faire face aujourd'hui. Complètement immobile dans le ciel, le ballon est chargé d'une puissance sinistre et menaçante qui répand la panique chez les spectateurs, au-dessous. Enigmatique, dangereux peut-être, le ciel n'est plus le symbole des délices et des aspirations humaines, mais une source de terreur. La prochaine fois qu'un grand artiste sentira le besoin de peindre un tableau évoquant les conquêtes aéronautiques de l'homme, le monde verra naître le « Guernica » de Picasso.

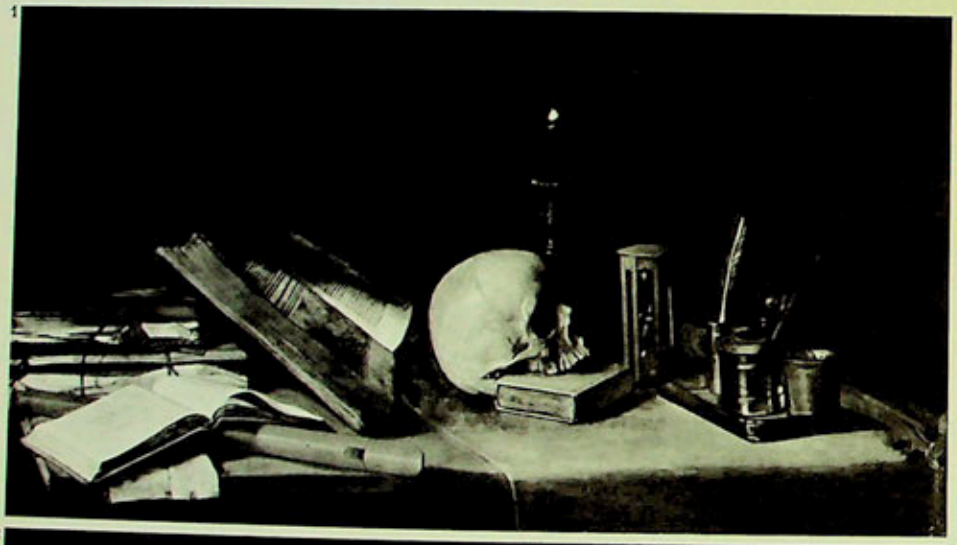
18 *Francesco Guardi: « Ascension d'un Ballon sur la Giudecca ». Kaiser Friedrich Museum, Berlin.*
19 *Francisco Goya: « Le Ballon ». 105×84 cm. Musée Goya, Castres.*
Pour Guardi l'événement est un spectacle attrayant, une fête qui rassemble les Vénitiens sur le canal de la Giudecca. Goya, lui, montre dans un ciel sinistre un objet menaçant qui terrorise les spectateurs.

VANITÉ ET MORALITÉ

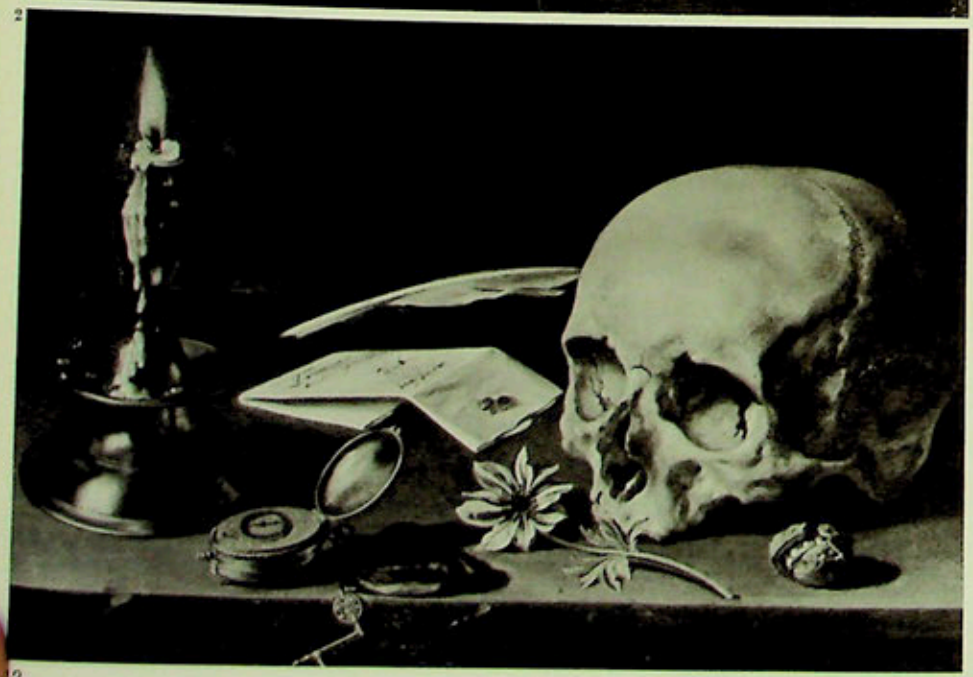
par Ingvar Bergström

Le musée de Leyde a récemment consacré une exposition aux « memento mori » du XVII^e siècle

1



2



« Vanité des Vanités »... L'exposition organisée l'été dernier sur ce thème dans le beau musée « De Lakenhal » à Leyde, avait bien sa place dans cette ville qui fut, au XVII^e siècle, la capitale de la peinture hollandaise de *vanitas*.

Au Moyen Age, les minuscules crânes sculptés portés en amulettes rappelaient au chrétien la brièveté de la vie, la vanité des choses de ce monde, et le mépris dans lequel il doit les tenir, tenant présent à son esprit le précepte moral: *Contemptu mundi*. Au XVII^e siècle, les tableaux de *vanitas* ont une fonction analogue. Ils disent à ceux qui les contemplent: « Fuyez les choses périssables, pensez à la mort et au salut de votre âme ».

Dans les tableaux réunis à l'exposition de Leyde, on percevait à la fois l'écho de ces réminiscences médiévales et celui des conceptions humanistes inspirées par les auteurs classiques. On y sentait également l'influence du calvinisme, dont l'enseignement moralisateur contribua grandement au succès de ce genre de peinture en Hollande.

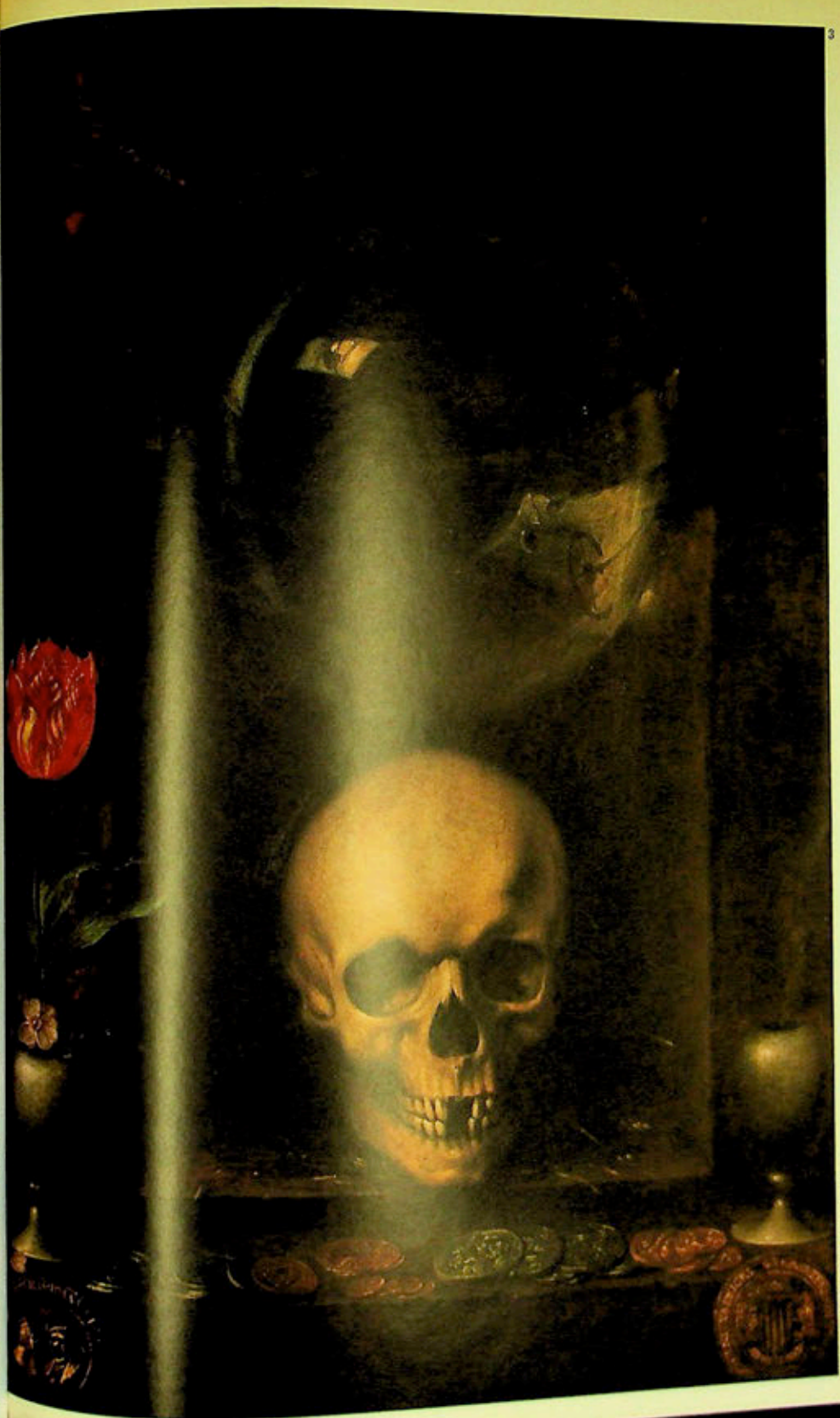
Mais dès le XVI^e siècle à Haarlem, l'idée de *vanitas* avait fréquemment inspiré les dessinateurs et les graveurs, notamment Heemskerck, Coornhert, Goltzius, Carel van Mander et Jacques de Gheyn. Les uns et les autres ont créé sur ce thème toute une série d'allégories où figurent nombre d'éléments symboliques qui reparaîtront au XVII^e siècle dans les *vanitas*.

A partir de 1620, le centre de gravité passe de Haarlem à Leyde. Le fait est important si l'on songe que Rembrandt, à cette époque, demeurait encore dans sa ville natale: c'est là qu'il produisit ses premières peintures, entre 1625 et 1631, avant de s'établir à Amsterdam. Les tendances artistiques qui s'affirment à Leyde durant ces années, notamment l'importance prise par le thème des *vanitas* ont, à coup sûr, marqué l'œuvre de Rembrandt, tandis que lui-même contribuait à leur développement. Ses figures de vieillards méditatifs, perdus dans leurs pensées, reflètent l'état d'esprit qui régnait alors à Leyde.

L'exposition donnait une juste idée de cette période, où s'élabora le thème de la *vanitas*, et aussi du développement qu'il connut par la suite.

L'ensemble avait pu être réuni grâce à la participation non seulement des collections et musées hollandais mais aussi de ceux d'Allemagne et d'Autriche, du Danemark, des Etats-Unis, de France, de Grande-Bretagne, de Suède et de Tchécoslovaquie, selon un choix établi avec beaucoup de compétence et de goût par M. M. L. Wurfbain, directeur du Musée de Leyde.

Arrêtons-nous devant quelques-unes des œuvres les plus intéressantes de l'exposition. La plus ancienne était une peinture de Jacques de Gheyn, datée de 1603, qui a été découverte en Suède il y a quelques années (fig. 3). Précurseur de Rembrandt, dessinateur et graveur fameux, De Gheyn a laissé une œuvre graphique abondante mais on ne connaît guère qu'une douzaine de tableaux de lui. Sur celui-ci, Héraclite et Démocrite — les deux philosophes de l'Antiquité dont l'un pleurait sur la vanité et la folie du monde, tandis que l'autre en riait — apparaissent en haut du panneau sous forme de petites figures sculptées, de part et d'autre d'une bulle énorme, comme



3

1 *Johannes Torrentius : « Vanitas ». 61,5 × 113 cm. Monogrammé JT. Collection Han Jüngeling, Schipluiden, Hollande.*
2 *Pieter Claesz. : « Vanitas ». Bois. 29 × 43 cm. Monogrammé PC A°1625. Frans Hals Museum, Haarlem.*
3 *Jacques de Gheyn : « Vanitas ». Bois. 82,5 × 54 cm. Signé JDGHEYN FE. AN° 1603. Collection particulière, Stockholm.*

4 *Jacob Marrell : « Vanitas ». Toile. 93×80 cm. Signé « Jacob Marrell fecit Anno 1637 in Francofurth. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.* **5** *Jan Davidsz.de Heem. « Vanitas ». Bois. 26,5×35 cm. Signé JDHeem F : A° 1629 Oblastni Galerie, Liberec, Tchécoslovaquie.* **6** *Leonard Bramer : « Allégorie de la Vanité ». Bois. 81,3×62 cm. Signé : L. Bramer. Kunsthistorisches Museum, Vienne.*

phosphorescente, qui flotte au-dessus d'un crâne couleur de vieil ivoire. Des éléments symboliques se reflètent dans la boule; d'autres sont disposés autour du crâne, selon une composition strictement symétrique, destinée à créer une impression de monumentalité. Tant pour l'ordonnance que pour l'iconographie, le tableau dérive de l'œuvre des graveurs qui travaillèrent à Haarlem au XVI^e siècle.

Jacques de Gheyn en effet fut un chaînon vivant entre l'art des deux cités, Haarlem et Leyde. Ceci contribue à expliquer le fait qu'à partir de 1620 environ une tradition de peintures de *vanitas* a existé dans ces deux villes.

A Haarlem, Willem Claesz. Heda, ainsi que Pieter Claesz., connus essentiellement pour leurs natures mortes de repas, ont peint aussi des *vanitas*, avec le symbole explicite de la tête de mort. Elles sont très rares dans l'œuvre de Heda, sensiblement plus nombreuses chez Pieter Claesz. Deux d'entre elles, parmi les plus importantes, figuraient à l'exposition. La plus ancienne par sa date (1625) est une acquisition récente du Musée Frans Hals de Haarlem (fig. 2): une bougie presque consumée, une anémone — fleur qui se fane vite — symbolisent la brièveté de la vie humaine, dans une composition d'une émouvante sobriété.

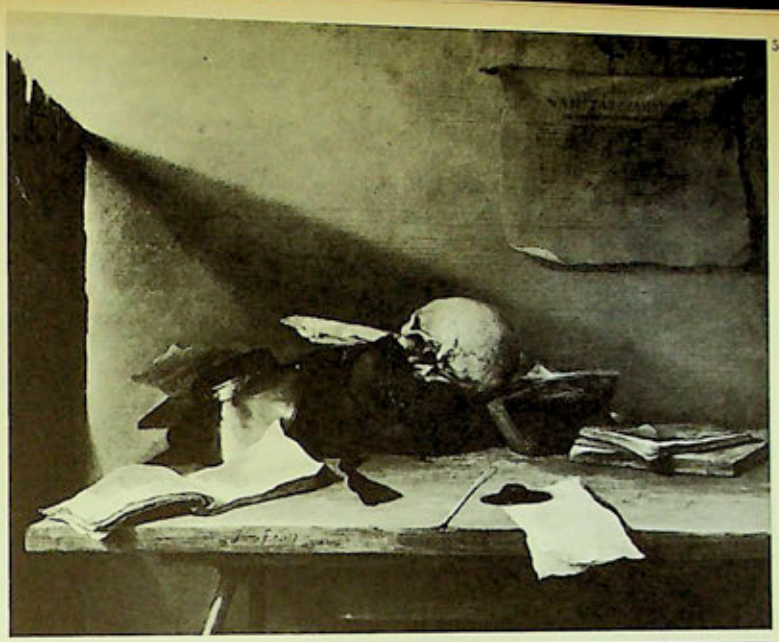
Mais autour de 1620, nous l'avons dit, le centre de gravité du genre était à Leyde. Dès 1625, Jan Davidsz. de Heem (né en 1606, la même année que Rembrandt), y jouait un rôle majeur. Ses premières *vanitas* sont l'expression la plus pure des tendances qui s'affirmaient alors dans les milieux artistiques de Leyde. Ce sont des petites compositions extrêmement simples, groupant quelques livres usés, un instrument de musique, parfois un crâne, dans une ambiance très fine, rendue par une monochromie délicate.

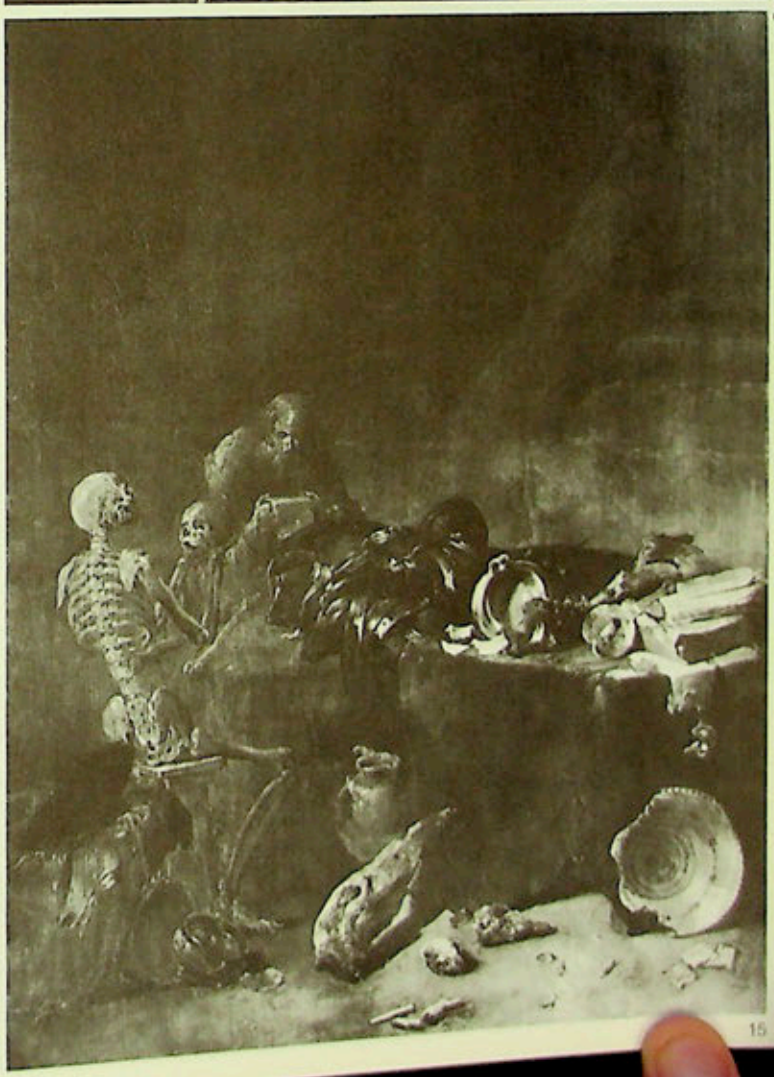
On pouvait voir à l'exposition un tableau de De Heem peint en 1628 (Mauritshuis) et un autre de 1629 (fig. 5), conservé à la Oblastni Galerie à Liberec (Tchécoslovaquie). Pour celui-ci, fort peu connu, le peintre ne s'est pas contenté de présenter les éléments de sa composition sur une table, selon la disposition classique des natures mortes. Il a préféré lui donner le caractère d'un coin d'atelier et il l'a conçu avec une subtilité toute hollandaise au meilleur sens du terme. En 1636, De Heem alla habiter Anvers et son art subit une évolution considérable. Il se mit en effet à rivaliser avec des peintres comme Snyders et van Utrecht, dont les grandes compositions foisonnantes sont très éloignées de l'intimisme hollandais.

Les traits caractéristiques de la peinture de *vanitas* à Leyde vers 1630 apparaissent également dans la grande nature morte de livres acquise en 1963 par le Rijksmuseum d'Amsterdam. Ce chef-d'œuvre, souvent étudié, a suscité, et suscite encore, bien des discussions. Son caractère rembranesque est évident, et c'est sous le nom de Rembrandt qu'il était exposé à Leyde. Kurt Bauch toutefois propose une attribution à Jan Lievens.

Parmi les œuvres exposées datant du premier tiers du siècle, mentionnons la nature morte de Torrentius, récemment découverte (fig. 1). Le peintre fut célèbre en son temps pour sa manière d'utiliser la *camera obscura*. C'est la deuxième nature morte de lui qu'on connaît, la première, datée de 1614, étant au Rijksmuseum d'Amsterdam. La composition, d'une grande simplicité, rassemble quelques objets dont le choix fait penser à Jan Davidsz. de Heem.

Vient ensuite le tableau de Leonard Bramer (fig. 6), prêté par le Kunsthistorisches Museum de Vienne. Postérieur de quelques années à celui de Torrentius, il a retrouvé ses véritables qualités à la faveur d'un nettoyage récent. On y voit un vieillard lisant dans un intérieur — à la manière de Rembrandt — près d'un homme-squelette méditant sur un crâne. Parmi les éléments divers entourant les deux figures, le peintre a accumulé des pièces de céramique et de verre, toutes brisées, pour symboliser la fragilité de l'homme et des choses de ce monde. L'idée du *mundus* est illustrée dans la magnifique allégorie de Jan Miense Molenaer (fig. 7), datée de 1633, par la présence, sur le mur du fond, d'une carte où figurent les deux hémisphères. Au premier plan, une femme se regarde dans un miroir tandis qu'une autre la coiffe. Le petit garçon qui fait

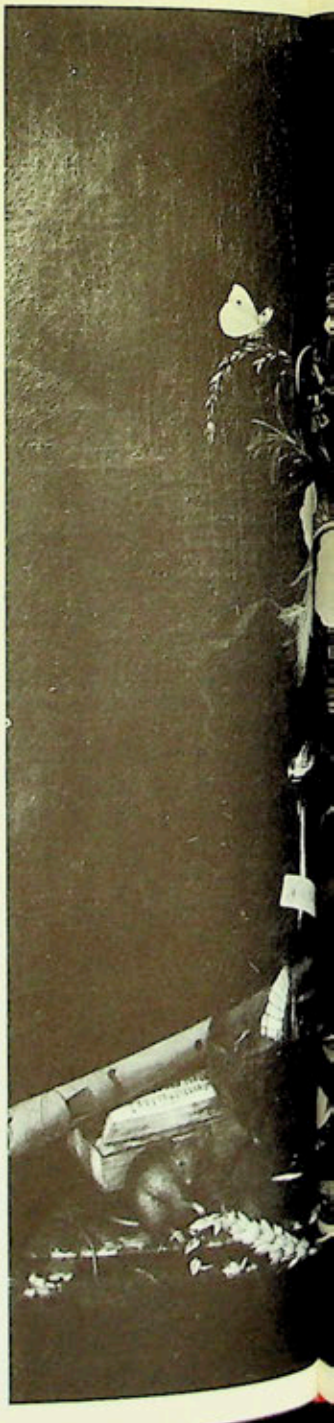

5


6

des bulles de savon en exprime l'idée: *homo bulla*. Le souffleur de bulles de savon a souvent pour compagnon un autre enfant tenant un sablier et une tête de mort: c'est le cas dans la *vanitas* de Jacob Marrell (fig. 4), acquise en 1969 par le musée de Karlsruhe. Malgré la gravité de son message, ce tableau important donne une impression d'allégresse par ses couleurs légères et bigarrées.
La composition est signée et datée « 1637 in Francofurth ». Associant les éléments néerlandais et allemands, elle fait clairement apparaître les influences subies par le peintre qui n'était alors âgé que de vingt-trois ou vingt-quatre ans. La manière de peindre les fleurs (symboles de la brièveté de la vie) est inspirée par les maîtres d'Utrecht, mais la partie gauche du tableau, en bas, avec la souris, le tabac et la pipe, la mèche qui fume, est conçue dans le goût de Georg Flegel, qui fut le maître de Marrell.
Le musée de Leyde exposait naturellement plusieurs importants tableaux de ses propres collections, notamment des œuvres de Harmen et Pieter Steenwyck. Cependant, sa contribution majeure était la grande *vanitas* avec le portrait d'un jeune peintre de David Bailly (1651). Acquise en 1968, elle faisait partie au XIX^e^ siècle de la collection Dumont à Cambrai (fig. 8).
Bailly, le maître des frères Steenwyck, était, déjà, en 1620, l'un des artistes éminents de Leyde. Sa grande « vanité », peinte avec précision dans une harmonie de couleurs finement dégradées, résume toute l'iconographie qu'il utilisait dès ses débuts. La richesse des symboles figurant sur la dernière nature morte dont nous parlerons ici lui donne un caractère véritablement encyclopédique. C'est un tableau de Maria van Oosterwyck (fig. 9) daté de 1668, et appartenant au musée de Vienne. Les formules adoptées par l'artiste ont leurs racines dans un lointain passé, mais le choix des objets s'inspire directement des vanités peintes par Jan Davidsz. de Heem durant la période flamande de sa carrière. Dans le grand tableau de ce peintre conservé au musée de Bruxelles, on retrouve d'ailleurs la plupart des objets figurant sur celui d'Oosterwyck. Le traitement des fleurs trahit la même influence. Mais la « gaieté » de cette *vanitas*

7

8



est comparable à celle du tableau de Jacob Marrell. L'exposition a montré des œuvres depuis longtemps fameuses, et aussi nombre de tableaux peu connus, souvent découverts depuis peu, notamment des acquisitions faites par les musées durant ces toutes dernières années. Il y avait enfin une série de peintures qui sont depuis longtemps l'objet de discussions entre les historiens d'art et qui posent des problèmes d'auteurs encore irrésolus. On les avait judicieusement placés sur les cimaises à côté des œuvres d'attribution certaine avec lesquelles il était fort intéressant de pouvoir les comparer. Il s'agissait en somme d'une exposition stimulante, d'une très belle parade des maîtres de la *vanitas* hollandaise au XVII^e^ siècle.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez le catalogue raisonné de l'exposition *Ijdelheid der ijdelheden*, publié par M. L. Wurfbain, où tous les tableaux exposés sont reproduits. Sur les *Vanitas* en général et sur la signification des symboles, voyez aussi H. Rudolph, « Vanitas, die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts » (*Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1938, pp. 405-433); J. B. Knipping, *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, I, Hilversum, 1939, pp. 113-124; I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londres, 1956, chapitre IV; « L'Egalité suprême », (*L'Œil*, n° 95, nov. 1962, pp. 24-31, 94-95).

7 *Jan Miense Molenaer : « Allégorie de la Vanité ». Toile. 102 × 127 cm. Signé : Molenaer 1633. Collection Mr H. Nystad, La Haye.*

8 *David Bailly : « Vanité avec le portrait d'un jeune peintre ». Bois. 89,5 × 122 cm. Signé : David Bailly pinxit A° 1651. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leyde.*

9 *Maria van Oosterwijck : « Vanitas ». Toile. 73 × 88,5 cm. Signé : Maria van Oosterwijck 1668. Kunsthistorisches Museum, Vienne.*

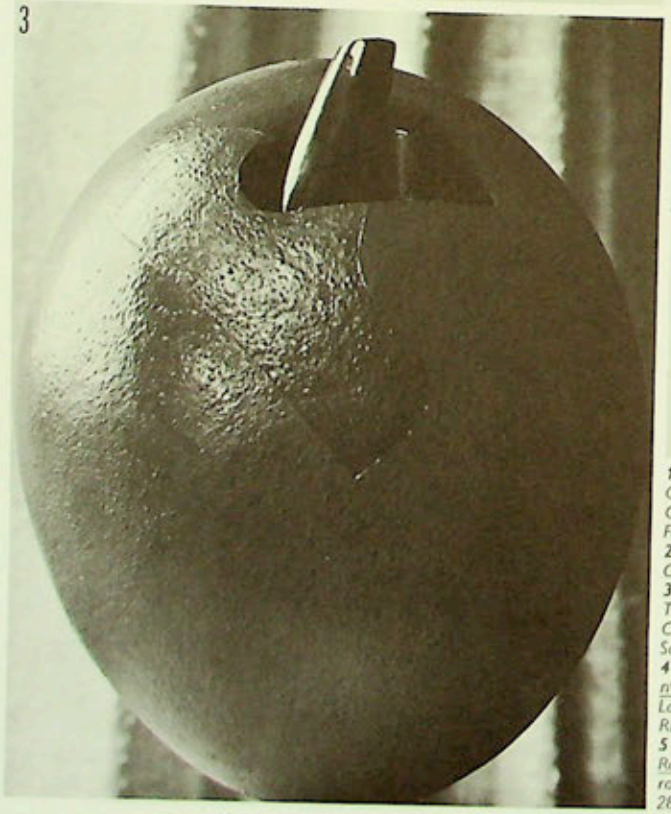
9

FUNK ART

JOSÉ PIERRE

Le grief le plus fréquemment formulé contre l'École de New York du sein des décombres fumants de l'École de Paris, depuis vingt-cinq ans soumise aux successifs pilonnages d'artillerie de l'Expressionnisme Abstrait, du Pop Art, du Minimal Art (bientôt sans doute de l'Art Conceptuel, dont les ravages s'étendent d'heure en heure), c'est le chauvinisme culturel par la grâce duquel artistes, collectionneurs, critiques et marchands new-yorkais nient jusqu'à l'existence, parfois, de tout ce qui n'est pas produit du cru. Et en effet, s'il est assez plaisant d'un certain point de vue d'entendre le chauvinisme culturel des bords de Seine dénoncer avec aigreur le chauvinisme culturel des bords de l'Hudson, ce dernier n'en a pas moins donné à mainte reprise des preuves de sa mégalomanie. Ce que l'on sait moins, c'est que l'ostracisme new-yorkais s'exerce également, sur le territoire des USA, à l'encontre des autres foyers artistiques: celui de Chicago, intéressant mais d'une richesse limitée, et surtout celui de la côte californienne où, depuis vingt ans, se dessine un mouvement artistique d'une ampleur, d'une originalité et d'une virulence qui pourraient bien finir par porter ombrage à New York. Pourtant, jusqu'à ce jour, rien ou presque rien de tout cela n'a filtré jusqu'aux galeries et musées de la côte Est, sauf ce qui paraissait de nature à apporter de l'eau aux moulins new-yorkais. Or, de nombreux indices, empruntés à des secteurs fort différents de la pensée, de la création ou même de l'action, tendraient à accréditer l'hypothèse selon laquelle l'initiative sur le plan culturel serait en train de passer à la Californie.

La Californie... Sans céder à la pente lyrique que savonne la seule évocation de ce nom fabuleux, il faut pour le moins rappeler les exceptionnelles conditions géographiques dont jouit cette contrée (l'océan Pacifique dans toute sa splendeur, les paysages immenses et souvent hostiles, la douceur du climat: « Sweet California! », comme disaient les Marx Brothers) et aussi sa contribution unique à la civilisation de notre siècle grâce à la plus grande usine de rêves jamais réalisée: Hollywood. Hollywood appartient aujourd'hui au passé, mais depuis vingt ans la Californie a été successivement la terre d'élection des poètes de la « Beat generation », puis de la Pop Music (dont on sait quelle est l'audience dans la jeunesse mondiale), enfin de ce que je ne peux nommer autrement que la civilisation hippie. L'Université californienne de Berkeley, qui est à la pointe de la recherche scientifique (sans pour autant négliger la création artistique), a donné d'autre part le signal de la lutte contre les administrations Johnson puis Nixon et proposé les formes d'action, violentes ou non, qui se sont depuis étendues aux autres « campus » américains. Il s'agissait non seulement de la guerre du Viêt-Nam ou du soutien aux « Black Panthers », mais d'initiatives aussi révolutionnaires



1 Peter Voulkos: Vase, 1961. Grès et émail bleu. Hauteur: 27,5 cm. Collection Mr. et Mrs. Arthur Formichelli, Berkeley.
2 Robert Arneson: Call Girl, 1965. Coll. Hansen Gallery, San Francisco.
3 Kenneth Price: Sans Titre, 1965. Terre cuite et peinte. 23x15x15 cm. Collection Mr. et Mrs. Robert Lauter, San Francisco.
4 David Gilhooly: Eléphant Ottoman n° 2, 1966. Poterie blanche et vinyl. Largeur: 66 cm. Collection Brenda Richardson, Berkeley.
5 James Melchert: Alexander's Ragtime Ticker, 1965. Terre émaillée rouge, or, noir et blanc. Hauteur: 28 cm. Coll. Mr. Lewis Cabot, Boston.

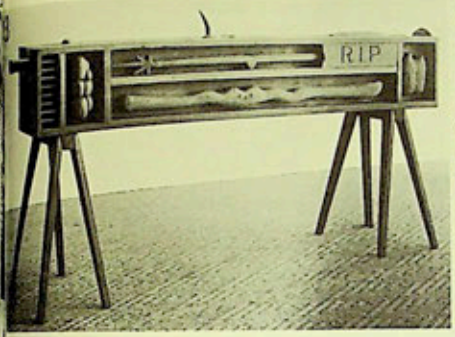
que « the People's Garden » (le jardin du peuple), un parc où chaque citoyen de Berkeley était invité à venir librement planter un arbre ou une fleur. Initiatives, il va sans dire, aussi brutalement réprimées par les forces de l'ordre que celles dont le contenu était plus manifestement politique! Et ce n'est peut-être pas un hasard non plus si c'est dans un tel contexte que Michelangelo Antonioni a choisi de situer l'action de son dernier film, « Zabriskie Point ». Nulle part mieux qu'en Californie, dans cet Eden américain, on ne sent craquer la civilisation du dollar. Nulle part non plus, semble-t-il, les propositions pour accéder à « la vraie vie » n'atteignent cette violence ni cette fraîcheur...

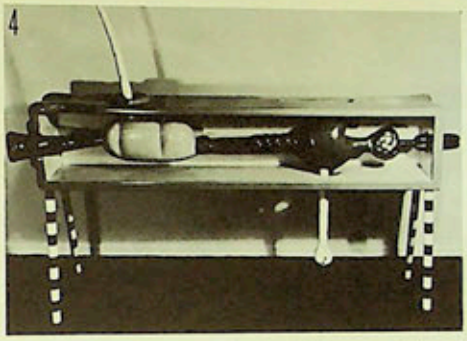
Il y a une quinzaine d'années de cela, les artistes californiens ont commencé, entre eux, à user d'une expression commode, à valeur presque initiatique, qui leur permettait à la fois de qualifier et de se dispenser de définir la portée explosive d'une œuvre. « Funk » ou « funky », tels étaient les termes qu'ils employaient pour désigner ce que je me permettrai de leur, jusqu'à plus ample informé, pour le signe de l'originalité ou, si l'on préfère, de la spécificité californienne. Ces termes, ils les empruntaient aux musiciens de

jazz noirs qui, à la même époque, en réaction contre l'excès de sophistication du jazz « cool », prônaient un retour à l'esprit du « blues », à une musique plus directe et plus proche de ses origines folkloriques. Ainsi par exemple un Cannonball Adderley ou un Horace Silver contribuèrent-ils à une reprise de conscience des liens du jazz avec la « négritude » qui marqua, en dépit du caractère éphémère du style « funky », de nombreux musiciens, de Charlie Mingus jusqu'à Miles Davis. Le retour aux sources historiques impliquait également le retour aux sources de l'inspiration individuelle, au subconscient le moins surveillé: c'est en ce sens en tout cas que les peintres et les sculpteurs californiens, tous blancs,

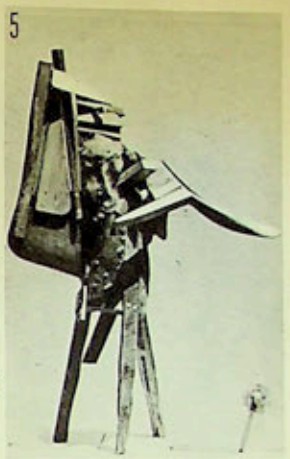
5

1 *Edward Kienholz: The Roxy's. 1959. Détail: Miss Cherry Delight.*
2 *Bruce Conner: Hommage à Jean Harlow. 1963. Assemblage. Hauteur: 63 cm, largeur: 18 cm. Collection Mme P. Lafond, Paris.*
3 *Jeremy Anderson: R.I.P. 1960. Redwood. 94x208x44 cm. Dilexi Gallery, San Francisco.*
4 *Jeremy Anderson: Riverrun. 1965. Redwood et émail. 142x214x48 cm. Dilexi Gallery, San Francisco.*
5 *Arlo Acton: Hipster. 1962. Bois. 192x137x70 cm.*
6 *Arlo Acton: Two Bits. 1965. Bois et métal. Hauteur: 158 cm.*
7 *Arlo Acton: Sphère n° 17. 1967. Titanium, aluminium, cuivre, formica.*





4



5

6

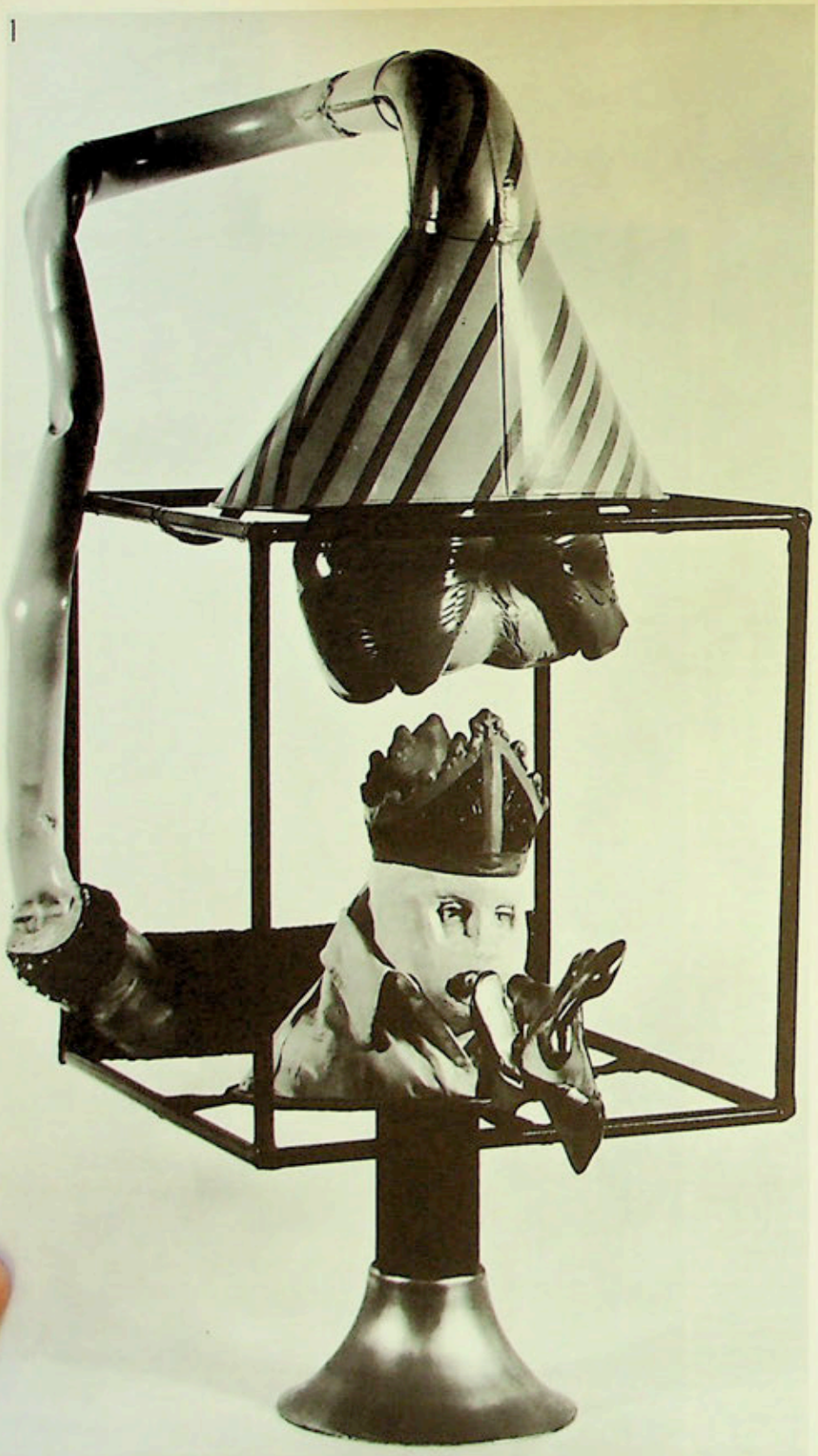
7

s'approprièrent la leçon. D'ailleurs, si l'on songe que la traduction française la plus satisfaisante du verbe « to funk » serait l'expression, aussi désuète que charmante, « avoir la venette », on saisit aussitôt tout ce que l'emploi de tels vocables sous-entend de relâchement des « censures », tant physiologiques que psychologiques...

Tentant de caractériser l'attitude « funk », Joan Brown, l'une des participantes de l'aventure, déclare: « Ce qui comptait le plus, aux yeux de gens comme Bruce Conner, moi et d'autres autour de nous, c'était la perspective de nous choquer nous-mêmes avec les objets que nous faisions. Les choses que nous faisions étaient une sorte de révélation pour chacun de nous en raison de la vulgarité, du peu de prix et de la grossièreté des matériaux et des techniques employés dans la réalisation de peintures, de dessins et de sculptures. Que des matériaux éphémères soient à l'origine de l'œuvre avait d'autant plus d'importance que l'objet d'art achevé insultait ainsi aux goûts reçus. Les meilleures choses « funky » étaient celles qui contenaient des éléments humoristiques ridiculisant le sexe, la religion, les enfants, le patriotisme, l'art et la politique. » Un tel état d'esprit ne peut, évidemment, que rappeler celui qui anima des mouvements comme Dada et le Surréalisme dont l'influence directe, pendant et après la Seconde Guerre Mondiale, précipita la naissance de l'Ecole de New York puis son évolution; on ne s'étonnera pas que cette influence se soit fait sentir également, quoique un peu plus tard et de manière différente, sur la côte Ouest des USA. Les peintres et les sculpteurs new-yorkais, en effet, ont reçu, au rebours de la chronologie, l'apport surréaliste bien avant la leçon dadaïste (ce qui suffirait à ruiner le mécanisme historique et pseudo-dialectique admis, selon lequel la négation dadaïste précéderait nécessairement l'affirmation surréaliste): il y a dix ans d'intervalle environ entre « The Liver Is The Cock's Comb », de Gorky, et les premiers « combine-paintings » de Rauschenberg. L'originalité du « funk », selon James Monte, peintre et critique californien, tiendrait au contraire à « une tentative plus ou moins consciente pour fondre en une seule expression (ces) deux sensibilités antagonistes dans l'origine et l'intention. »

De même que les jazzmen « funky » réagissaient contre la sophistication de la musique « cool », les artistes « funk » réagissaient contre la sophistication de la peinture expressionniste abstraite, la première forme d'art américaine à accéder à la classe internationale. Mais dans le domaine de la création artistique, les réactions, on le sait, ne nient jamais la totalité de l'acquis précédent. De l'Expressionnisme Abstrait, la Californie allait retenir tantôt la violence impulsive et l'autonomie des matériaux, tantôt au contraire le souci de maintenir le contact avec l'imagination mythique tel que l'avaient eux-mêmes retenu du Surréalisme Mark Rothko et Clyfford Still, venus de New York professer à la California School of Fine Arts de San Francisco et de ce fait appelés à exercer un grand ascendant sur la jeune génération. Ces deux types de réaction devaient jusqu'à un certain point se localiser, le premier dans la Californie du Sud (Los Angeles), le second en Californie du Nord (San Francisco), alors même que l'esprit « funk » résulte justement de leur imbrication. On pourrait dire que l'aspect dadaïste et brutal du « funk » fut plus immédiatement sensible à Los Angeles, l'aspect surréaliste et lyrique se développant davantage à San Francisco, la Bay Area (ainsi les Américains nomment-ils la baie de San Francisco) tendant néanmoins à devenir la véritable métropole « funk ». Il convient encore de préciser que la dispersion des artistes et leur comportement volontiers libertaire, la faiblesse de l'information et de l'organisation commerciale (du moins jusqu'à une date récente) par rapport à l'extraordinaire marché new-yorkais, enfin la relative indifférence de la population locale à tout ce qui n'est pas de l'ordre du paraître, ont fait sérieusement obstacle à une prise de conscience collective de l'originalité artistique californienne, peut-être même à la maturation de certaines individualités. Mais refuser de se prendre au sérieux fait partie également du caractère « funk »... L'agressivité du « funk » dans le Sud de la Californie s'explique sans doute aussi par la présence à cet endroit d'une tradition picturale abstraite-géométrique (absolument inconnue à San Francisco) qui, grâce notamment à un pionnier comme Charles Mattox, a débouché il y a peu sur une solution originale du Minimal Art (Peter Alexander, Tony Delap, Craig Kauffman, John McCracken, Valentine DeWain). Une autre tradition, beaucoup plus puissante encore au début des années cinquante, était le romantisme nostalgique issu d'Eugene Berman et imposé par la trinité académique Rico Lebrun-Howard Warshaw-Keith Fink. Autant de raisons d'en finir avec l'objet esthétiquement accompli, bien léché, propre, distingué! L'offensive sera menée parallèlement par les céramistes et les « assemblagistes ». En 1954, le maître potier Peter Voulkos arrive à Los Angeles et révolutionne l'art de la céramique en y introduisant la liberté d'allure et le primat du matériau hérités de l'Expressionnisme Abstrait. Il emploie l'argile avec un mépris absolu des considérations utilitaires comme des traditions artisanales: pour lui, la céramique est un moyen, non une fin. Une perpétuelle ambiguïté entre l'organique et l'inorganique, entre le minéral et l'animal, voire l'humain, signale ses œuvres spontanées, tumultueuses, discordantes. Plus que John Mason, à l'austère symbolisme, c'est Kenneth Price qui, dans cette voie, parviendra à faire de la céramique un véhicule privilégié de la subjectivité. Ses œufs ou ses boules (que des protubérances issues de l'intérieur apparentent parfois aux bernard-l'ermite), par l'imperfection même de leurs formes, évoquent beaucoup plus que chez Arp ou Brancusi les formes élémentaires, fragiles et précaires de la vie. En outre, leurs couleurs violentes, dues à l'emploi de laques pour automobiles, ont été vraisemblablement pour beaucoup dans cette synthèse des pouvoirs de la peinture et de la sculpture qui constitue un trait essentiel du « funk art ».

On a parfois contesté la qualification « funky » des céramistes de Los Angeles (telle est, dirait-on, la position de James Monte) pour la réserver plutôt à ceux de San Francisco comme Robert Arneson,



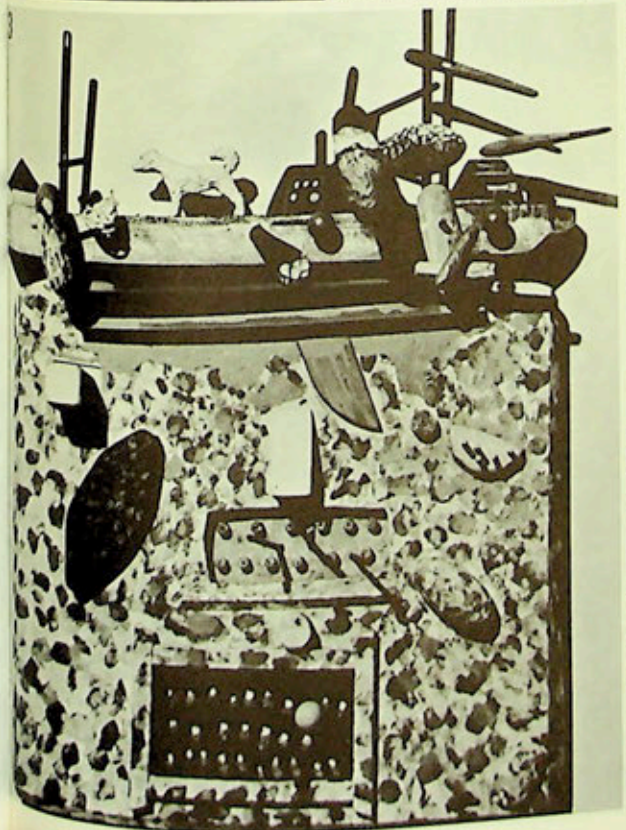
David Gilhooly, James Melchert, Manuel Neri ou Stephen de Staebler (Wing Up, de toute évidence, est un disciple de Mason). C'est là, me semble-t-il, substituer un critère esthétique superficiel à un critère spirituel: entre les céramistes du Sud de la Californie et ceux du Nord, la différence est la même que celle qui existe entre Arp et Tanguy, ou entre Miró et Dali. Les téléphones sexués et les machines à écrire griffues d'Arneson, les meubles-trophées de Gilhooly, les blasons sibyllins de Melchert sont apparemment plus explicites que les blocs pantelants de Voulkos ou les résumés lyriques de Price, mais en réalité ils procèdent d'une même violence intérieure. Plus généralement, l'audace avec laquelle les Californiens useront des matières plastiques, quant aux formes comme quant aux couleurs, procède directement des libertés prises avec l'art de la céramique par Voulkos, avec la sculpture polychrome par Price. Mais la charge d'agressivité des travaux des « assemblagistes » était bien plus flagrante, d'une part en raison de l'utilisation de matériaux de rebut, d'autre part à cause de la signification fréquemment morale de ces œuvres (c'est en quoi les « assemblagistes » californiens se distinguent de Stankiewicz, de Johns et de Rauschenberg comme de la plupart des « nouveaux réalistes » parisiens). Comme à New York et à Paris, la référence au tableau à deux dimensions est sensible dans les premiers de ces assemblages; d'ailleurs, celui qui, à Los Angeles, vers 1952, donna l'exemple, Wallace Berman, était un peintre soucieux en somme d'élargir sa palette. Il existe cependant sur place une autre référence, à la fois sculpturale et architecturale: les extraordinaires tours de Watts que construisit seul (comme le facteur Cheval son « Palais idéal ») le poseur de tuiles Simon Rodia, Italien immigré, en trente années d'un labeur acharné (1921-1951).

Parmi ces « assemblagistes », le seul à participer d'un esprit voisin du « nouveau réalisme », ce serait le curieux John Bernhardt qui, peu de temps avant sa mort, parcourait les rues de Los Angeles à la recherche d'extincteurs, de machines automatiques à chewing-gum et d'épaves urbaines de toute sorte. « Avec la merveilleuse innocence d'un enfant », raconte Arthur Secunda, « il les signait « John Bernhardt, 1963 » et les laissait sur place. » « J'étais là et j'ai trouvé la beauté dans cet objet de rebut », disait-il. Mais les trois personnalités les plus marquantes du mouvement, Bruce Conner, George Herms et Edward Kienholz, s'inscrivent en faux contre ce geste naïf de célébration de la beauté urbaine. Herms, nous dit John Coplans, est un « chrétien excentrique, absolument romantique et complètement apolitique ». Kienholz, qui trouvera en 1959 avec « The Roxy's » (reconstitution fantastique et cruelle d'un bordel de Las Vegas en 1943) une issue hautement personnelle à l'assemblage dans ce qu'il nomme ses « tableaux », mises en scène

minutieuses d'un drame humain particulier, œuvre en prophète autant qu'en artiste. L'éclairage tragique qu'il projette sur la vie quotidienne, dans la mesure où il peut s'inscrire dans un discours moral cohérent, l'éloigne peut-être de l'esprit anarchisant du « funk », lequel se refuse à être prisonnier d'une idéologie même généreuse. En ce sens, Bruce Conner (dont une exposition en 1963 à la galerie J, à Paris, passa inaperçue) serait le plus « funky » des « assemblagistes », lui dont les œuvres composent un poème terrifié et terrifiant sur la hantise de la mort et le caractère éphémère de la beauté et du plaisir.

Bruce Conner, par ailleurs, a joué un rôle essentiel de liaison entre Los Angeles et San Francisco, permettant ainsi à l'esprit « funk » de se reconnaître dans les deux parties de la Californie. Personnellement très lié avec les poètes de la « Beat generation », qui apparaissent à San Francisco dès 1950, il encourage des manifestations similaires sur le plan artistique (l'une, en 1951, porte le titre significatif de « Common Art Accumulations », dix ans avant qu'Arman n'« invente » le terme à son profit), dont certaines se soldent par d'énormes assemblages hétéroclites abandonnés ensuite sur place. Cette indifférence à l'œuvre elle-même comme le mépris pour les barrières entre les diverses activités artistiques (et Peter Selz rapproche justement les récitations de poèmes « beat » avec accompagnement de jazz des premières manifestations Dada au « Cabaret Voltaire ») sont des traits typiquement « funk », du moins dans la phase héroïque du mouvement. A San Francisco, Conner excepté, l'esprit des « assemblagistes » s'incarne de bonne heure chez Hassel Smith et Clay Spohn. Mais c'est dans la personne de Wally Hedrick, pittoresque pionnier, qu'il donnera sa pleine mesure. Wally Hedrick dont James Monte nous dit: « Il conquit le respect des autres artistes de la Bay Area parce qu'il peignait ce que les autres ne voulaient pas ou ne pouvaient pas peindre » (peindre est, bien entendu, à entendre ici au sens large, au sens « funk »). Avant Jasper Johns, il peint des drapeaux américains, mais très gauches et surchargés du mot « Peace ». Il édifie des constructions de boîtes de bière écrasées (qu'il intitule « It Can Be

1 Jerrold Ballaine: The Pope Speaks Stainless Steel. 1965. Plâtre, acier, émail. 112x58,5x66 cm. Collection William Morehouse, Petaluma, California.
2 Rodger Jacobsen: Sans Titre. 1967. Acier, chrome, peinture. 198x140x84 cm. Dilexi Gallery, San Francisco.
3 Roy De Forest: Sur le Chemin du Pays de Galles. 1963. Bois, acrylique, ficelle. Hauteur: 89 cm, largeur: 66 cm. Collection Dilexi Gallery, San Francisco.
4 Mowry Baden: Delivery Suite. 1965. Acier, fibre de verre, pigments. Hauteur: 188 cm.
5 Robert Hudson: Sans Titre. 1964. Métal polychrome. Hauteur: 216 cm, diamètre: 180 cm. Collection Mr. et Mrs. Robert Lauter, San Francisco.
6 Jean Linder: Paysage n° 2. 1965. Huile et résine de polyester sur toile. 74x92x137 cm. Collection Graham Gallery, New York.

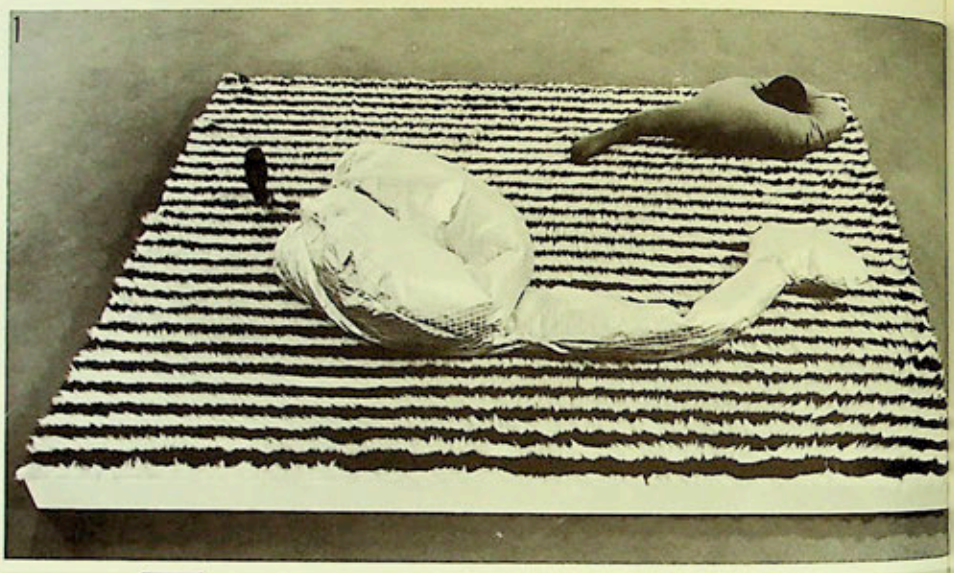


Done », « Ça peut se faire », avec un jeu de mots sur « can », boîte), de pièces de postes de radio ou de télévision, construit un arbre de Noël « funk » qui électrocute ceux qui le touchent, compose des toiles satiriques contre la guerre mêlées d'images pronographiques. Un artiste « funk » à l'état brut.

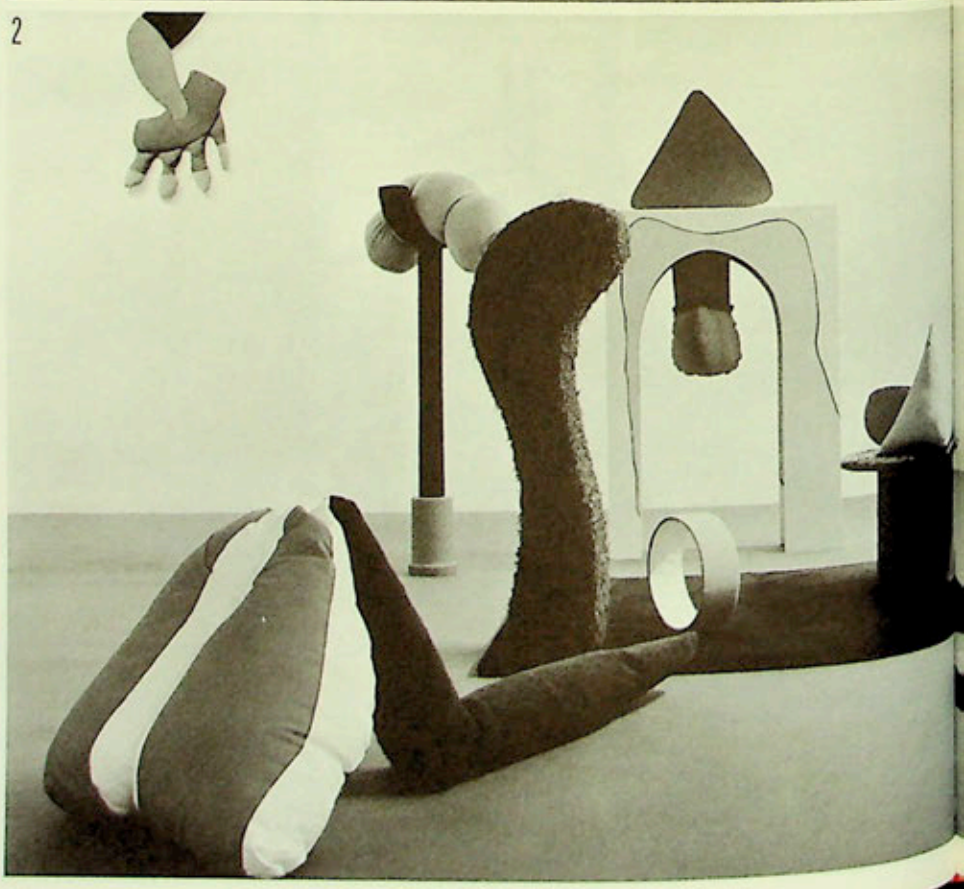
La California School of Fine Arts, qui va devenir bientôt le San Francisco Art Institute, jouera un rôle décisif dans l'éclosion de l'originalité californienne. L'Expressionnisme Abstrait apporté par Rothko et Still y connaît une singulière propension à se souvenir de ses racines surréalistes qui le fera déboucher bientôt sur une « nouvelle figuration lyrique », riche d'implications érotiques. Elmer Bischoff, Richard Diebenkorn, Julius Hatofsky, Jack Jefferson, Frank Lobdell, David Park, Hassel Smith, telles sont les figures les plus marquantes du groupe de peintres de la Bay Area. Mais c'est surtout Frank Lobdell, lequel enseigne le dessin au San Francisco Art Institute de 1957 à 1965, qui exercera un ascendant décisif sur ce que l'on pourrait appeler la deuxième vague « funk », puisque parmi ses élèves on dénombre Arlo Acton, Jerrold Ballaine, Joan Brown, William Geis, Robert Hudson, Jean Linder, William Wiley. Les seuls sculpteurs de San Francisco en mesure d'avoir une influence comparable à celle des peintres furent Adaline Kent et, à un moindre degré, son mari Robert Howard. Pourtant, c'est une étonnante floraison de sculpteurs (et non de peintres) qui s'ensuivra. Le premier en date, c'est Jeremy Anderson, dont on pourrait dire qu'il reprend la sculpture (surréaliste) au point où Giacometti l'avait laissée en 1935. Très peu d'artistes me paraissent en effet mériter davantage aujourd'hui le qualificatif de « surréaliste » que l'auteur de « R.I.P. », de « Jouets d'un Prince » (d'après un célèbre tableau de Chirico), de « Riverrun », de « Premières Heures du Matin », de « Lotus Eaters ». L'exploration du rêve s'y poursuit sous la forme la plus exaltante, dans la pénétration la plus profonde des causes et des fins mythiques de la création artistique.

Tout autant onirique apparaît l'œuvre de William Geis (ou, pour être plus complet, de William R. Geis III), animée cependant d'une frénésie, voisine de l'exorcisme médiéval, qui fait défaut à Jeremy Anderson, « ce rêveur définitif ». Avec Geis, le plâtre, associé ou non à des matériaux plastiques, se hérisse d'apparitions animales indéfinissables. Un autre sculpteur frénétique, c'est Manuel Neri, que sa fureur même éloigne d'un Segal dont à première vue ses nus féminins en plâtre le rapprocheraient. L'emploi du bois, mais dans un esprit plus proche de l'Expressionnisme Abstrait et des « assemblagistes » que de celui de Jeremy Anderson, a trouvé des solutions originales grâce à Arlo Acton et Alvin Light. De ses entassements furibonds de vieilles poutres, Acton est passé progressivement

1



2

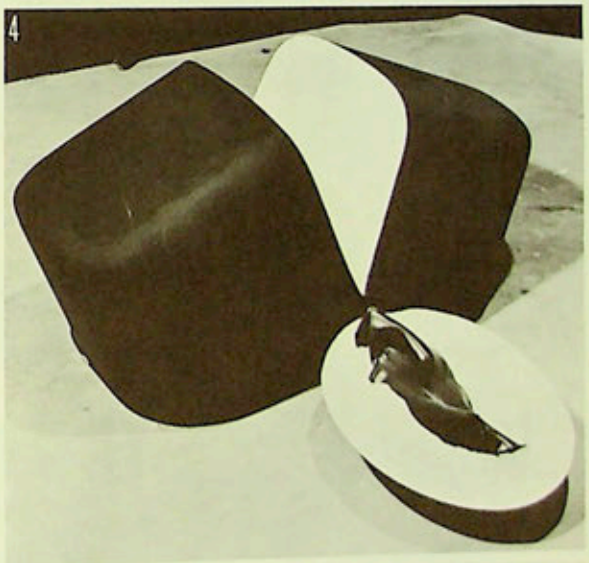


à des assemblages de pièces de métal de plus en plus froides et propres, sans parvenir cependant à se délivrer de cette almosphère délirante, typiquement « funky », qui lui est propre. Peut-être marqués par l'exemple de David Tolerton, disciple capricieux de David Smith, Robert Hudson et Rodger Jacobsen ont introduit dans la sculpture en fer et en acier une fantaisie extraordinaire, soulignée par le recours à la peinture. Robert Hudson, dont les sculptures entre 1964 et 1966 se présentent comme des éclatements cosmiques où l'espace pictural et l'espace proprement dit convoleraient en de singulières noces (il y a d'ailleurs une étrange concordance entre ces sculptures et les peintures contemporaines du Suisse Theo Gerber, chacun d'eux œuvrant dans l'ignorance de l'autre), est ou aura été (depuis 1967, son œuvre évolue dans un sens austère et géométrique) l'un des artistes les plus originaux de notre temps.

En 1958, Voulkos quitte Los Angeles pour San Francisco où son influence connaîtra une phase nouvelle au lendemain de la création, à la fin de 1960, en collaboration avec Don Haskin et Harold Persico Paris, d'une fonderie à Berkeley. Dans le traitement du bronze, Voulkos apporte la même absence de préjugés et la même faculté d'innovation qu'il l'avait fait pour la céramique. C'est le céramiste pourtant qui a marqué de son empreinte Michael Frimkess, David Gilhooly, Ricardo Gomez, James Melchert, Ron Nagle, Stephen de Staebler. L'Université de Berkeley, où enseignent (ou ont enseigné), outre Voulkos, Jerrold Ballaine, Sue Bitney, Robert Hudson, James Melchert, Harold Persico Paris et Don Potts, va devenir le foyer par excellence du « funk » (un foyer plus modeste est l'Université de Davis, avec Robert Arneson, Roy de Forest, Manuel Neri, William Wiley). Le public parisien a pu voir, à la Biennale de Paris en 1963, une sélection de travaux des jeunes sculpteurs de l'Université de Berkeley qui se caractérisait par une grande liberté de facture, principalement dans l'usage de la fonte des métaux et de la soudure (y participaient: Arlo Acton, Bruce Beasley, Erik Gronborg, Jerome Johnson, David Lynn, Catherine M. Chase, James Melchert, Charles Ross, Victor Royer, Fred Sauls, Stephen de Staebler). Cela ne suffisait évidemment pas pour se faire une idée, même approximative, du « funk ». D'autant que de nouveaux noms sont apparus au firmament du « funk » depuis cette date, et notamment Mowry Baden, Jerrold Ballaine, Sue

3

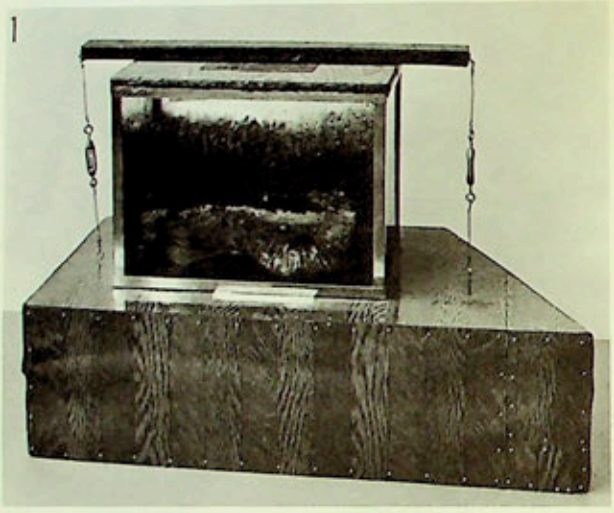
4



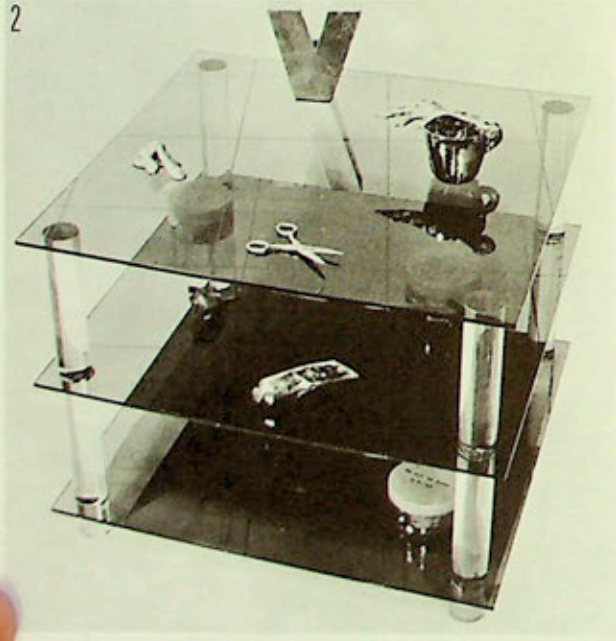
1 Sue Bitney: La Garçonnière. Studio Marconi, Milan.
2 Sue Bitney: Un Portrait de Famille. 1966. Bois peint, toile et étoffes. Studio Marconi, Milan.
3 Don Potts: Heinies Up. 1965. Métal, bois, fibre de verre, fourrure. 123x144x226 cm. Collection Manty Stickles and Hansen Gallery, San Francisco.
4 Harold Persico Paris: Room I. 1964-1965. Détail. 109x54x30,5 cm.
5 Harold Persico Paris: Sculpture en plastique sous vide. 1969. 51x41 cm. Studio Marconi, Milan.

5

1



2



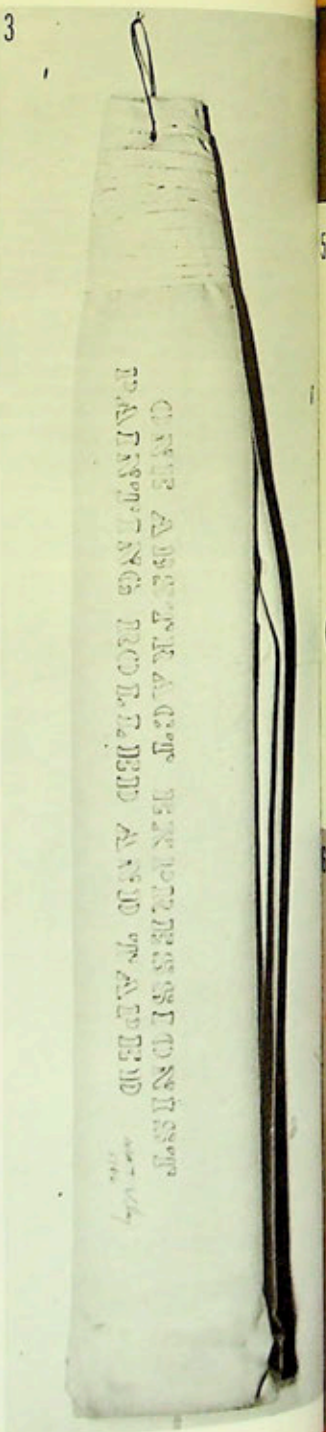
1 William T. Wiley: Deux Questions conservées dans l'huile d'olive et le vinaigre, 1968. Collection Hansen Gallery, San Francisco.
2 James Melchert: Game in Three Layers n° 2, 1969. Plexiglass et céramique. Collection Hansen Gallery, San Francisco.
3 William T. Wiley: Une Peinture Expressionniste Abstraite Roulée et Trouée, 1966. Toile, galon et fil de fer. 86x13 cm. Collection Hansen Gallery, San Francisco.
4 Arlo Acton: Sculpture.
5 William Morehouse: Numéro 35, 1966. Urethane, acrylique et polyester sur armature d'aluminium. 111x159x25,5 cm. Collection Elmer Schlesinger, San Francisco.
6 Robert Arneson: Machine à écrire, 1965. Céramique. Hauteur: 15,5 cm, à la base: 31,8x29 cm. Moderna Museet, Stockholm.
7 Jeremy Anderson: Notes pour un monde différent, 1968. Bois et émail.

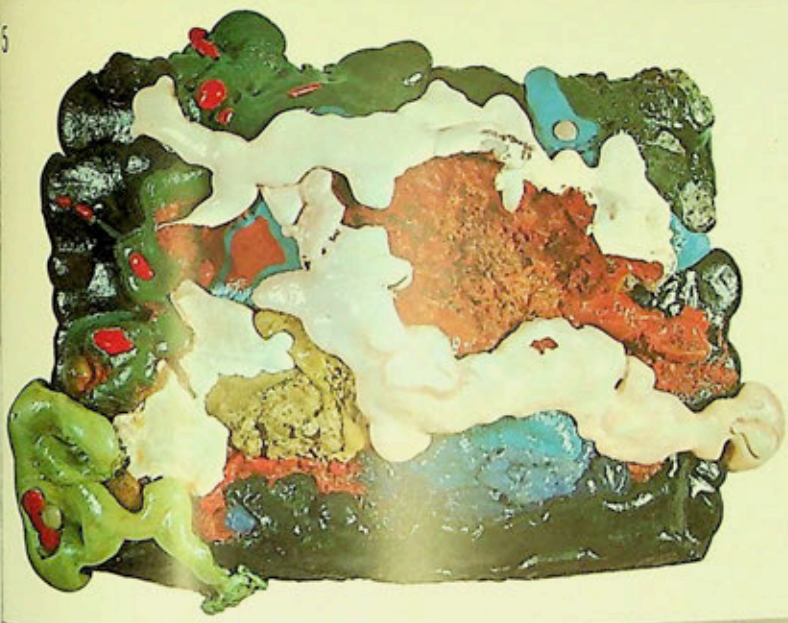
Bitney, Joan Brown, Roy de Forest, Jean Linder, William Morehouse, Don Potts. « Delivery Suite » de Baden, « The Pope Speaks Stainless Steel » de Ballaine, « Sur le Chemin du Pays de Galles » de Roy de Forest, participent plutôt de l'esprit surréaliste et des formes bien découpées dans l'espace propres à Jeremy Anderson. Par contre, « Fur Rat » de Brown, « Landscape n° 2 » de Linder, « n° 35 » de Morehouse, « Heinies Up » de Don Potts, relèvent plutôt du sens du matériau caractéristique de Voulkos. A mi-chemin, on trouverait « Un Portrait de Famille », de Bitney, où tissus et bois peint se combinent plaisamment.

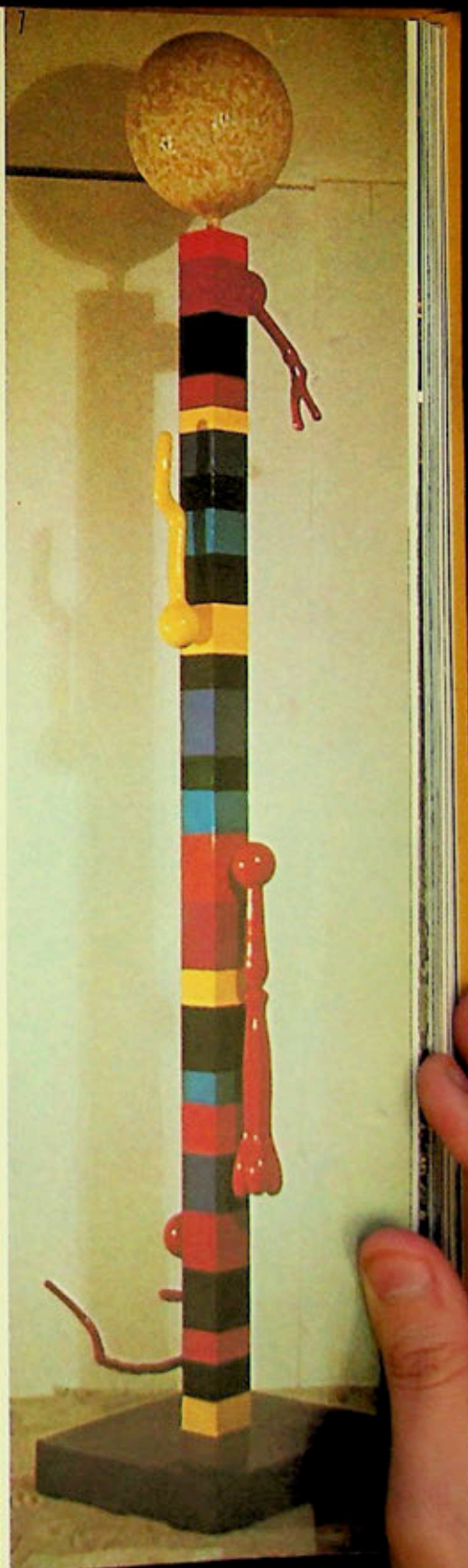
De tous ceux qui viennent d'être énumérés, le plus remarquable (et le plus « funk ») est indiscutablement Jerrold Ballaine, qui s'ébroue avec une aisance totale dans l'espace qui sépare la peinture à deux dimensions de la sculpture. Harold Persico Paris est quelquefois considéré comme l'un des représentants typiques du « funk », ce que contestent certains, arguant comme John Coplans de son éclectisme extrême et de son « absence de détermination ». Paris est en effet un cas: non seulement il est né dans l'État de New York, mais il est de tous les sculpteurs californiens apparentés au « funk » le plus européanisé (il semble vouloir depuis peu s'installer à Milan). Expérimentateur infatigable, ses formes d'élection le rapprocheraient de Kenneth Price, sauf qu'il est avant tout séduit par les matières molles, élastiques ou transparentes et poursuit à l'heure actuelle ses recherches dans le sens d'une mise à contribution systématique des diverses sensations. William Wiley, s'il est également un expérimentateur susceptible de tomber sous l'accusation de versatilité, l'est d'une manière infiniment plus « funky » que Paris. A chaque instant, en effet, il donne l'impression de tenir pour rien ce qu'il faisait la veille: aucune continuité chez lui, si ce n'est la poursuite assidue de l'innocence. L'ironie, si explicite dans « Une Peinture Expressionniste Abstraite Roulée et Trouée », se vérifie dans sa série de tombes d'animaux (1964) comme dans ses variations sur le triangle et la pyramide (1967), dans ses aquarelles misérabilistes à la fois humoreuses et maniéristes ou ses objets-gags (« Deux Questions Conservées dans l'Huile d'Olive et le Vinaigre », 1968) comme dans ses toiles pseudo-abstraites. « Le moine funk métaphysique », ainsi l'appelle John Perreault. Cette horreur de la répétition qui va jusqu'à leur faire redouter de poser le pied sur leurs propres empreintes de pas, Ballaine, Melchert et Wiley la partagent avec un Charles Frazier et un Bruce Nauman. C'est là un symptôme hautement « funky ». Bruce Nauman a poussé si loin cette horreur qu'après avoir, comme l'écrit James Monte, « choisi « l'esquisse sculpturale » et l'avoir élevée à la plus haute place dans son œuvre », il en est aujourd'hui à ne plus proposer que la photographie (ou les hologrammes) de

(Suite page 68)

3







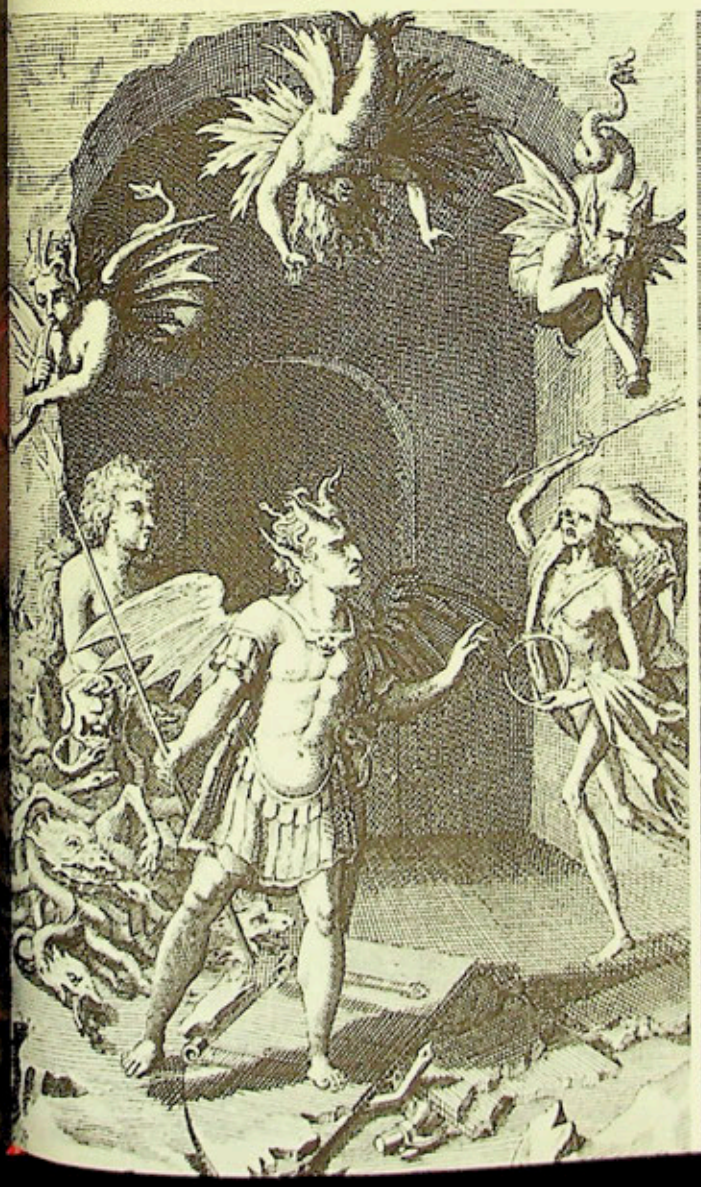
Giacomo del Po, illustrateur de Milton

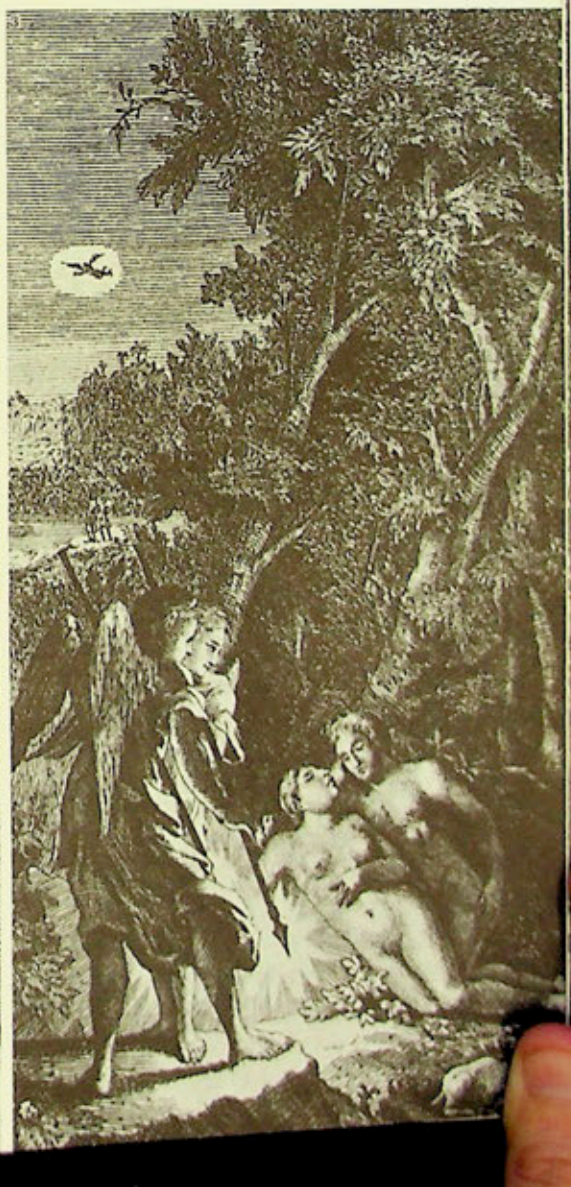
par Walter Vitzthum

A l'occasion d'une exposition de dessins italiens au printemps de cette année, une feuille fort intéressante de Giacomo del Po, déjà publiée et reproduite il y a plus de cinquante ans alors qu'elle appartenait à une collection privée de New York, est réapparue parmi les dessins de la Fondation Achenbach de San Francisco (fig. 4). L'attribution du dessin à Giacomo del Po, petit maître napolitain entre Luca Giordano et Solimena, fut dès cette époque correctement établie, tandis que l'iconographie, assez insolite, n'a été révélée que maintenant. (1)

De fait nous sommes en présence d'une illustration d'un passage du *Paradis perdu* de Milton, choix thématique qui au prime abord peut surprendre vu qu'il s'agit d'un peintre italien actif à la fin du XVII[e] siècle et au début du XVIII[e], mort avant la parution en 1729 de la première traduction italienne du poème et dont la carrière resta liée à Naples à un moment où l'on n'y suppose guère un intérêt particulier pour la littérature anglaise. Et même en Angleterre les seules œuvres dédiées à cette date à l'illustration du *Paradis perdu* sont les gravures, assez médiocres d'ailleurs, de Jean-Baptiste Medina qui accompagnaient depuis 1688 les éditions londonniennes (fig. 2 et 3). Et pourtant le lien direct entre le dessin de Giacomo del Po et le poème de Milton est incontestable. Il existe d'ailleurs des rapports encore plus étroits entre l'œuvre du poète et

1 *Giacomo del Po: « Le Sommeil d'Adam et Eve ». Collection Paul Ganz, New York.* 2 *J.-B. Medina: « La Porte de l'Enfer ». Gravure de M. Burgesse dans l'édition de 1688 du « Paradis perdu ».* 3 *J. Goeree: « Le Sommeil d'Adam et Eve ». Gravure de H. Eland dans l'édition de 1705 du « Paradis perdu ».*





celle du peintre: comme Mme Elizabeth Gardner vient de le constater récemment, le dessin de San Francisco a servi d'étude à un tableau, portant la signature de Giacomo del Po, qui depuis peu fait partie de la collection Paul Ganz à New York (fig. 5), auquel fait pendant un deuxième tableau de Giacomo del Po (fig. 1) — également dans la collection Ganz et de la même provenance — dédié lui aussi à une scène du *Paradis perdu*. (2)

Le premier tableau nous présente le moment le plus dramatique du poème, la Porte de l'Enfer dont le Péché tient la clef et la rencontre de Satan et de la Mort. Le combat entre les deux est conjuré par la soudaine révélation faite par le Péché que l'un est le père de l'autre, situation compliquée en outre par la circonstance que le Péché est à la fois la fille de Satan et l'époux de la Mort. Le rapprochement de la composition de Giacomo del Po avec la gravure de Jean-Baptiste Medina de 1688 nous montre que le peintre napolitain avait évidemment connaissance de l'œuvre de ce premier illustrateur de Milton: même emploi d'un arc pour délimiter la composition, même disposition des monstres au-dessus du groupe central, et une conception très similaire de l'aspect du Péché et de sa progéniture. Dans le deuxième tableau (fig. 1), tiré du 4e livre du poème et montrant le Sommeil d'Adam et Eve, Giacomo del Po présente également une scène déjà fixée dans l'édition illustrée du *Paradis perdu* où elle parut pour la première fois en 1705. Dans les éditions précédentes, par contre, une composition beaucoup plus complexe, aux multiples scènes épisodiques, avait été choisie pour illustrer le quatrième livre du poème. Même si Giacomo del Po se montre ici complètement indépendant dans la composition de la scène, le choix même de cet épisode précis démontre que l'édition illustrée de Londres, modifiée en 1705, est à la base des deux tableaux de Giacomo del Po.

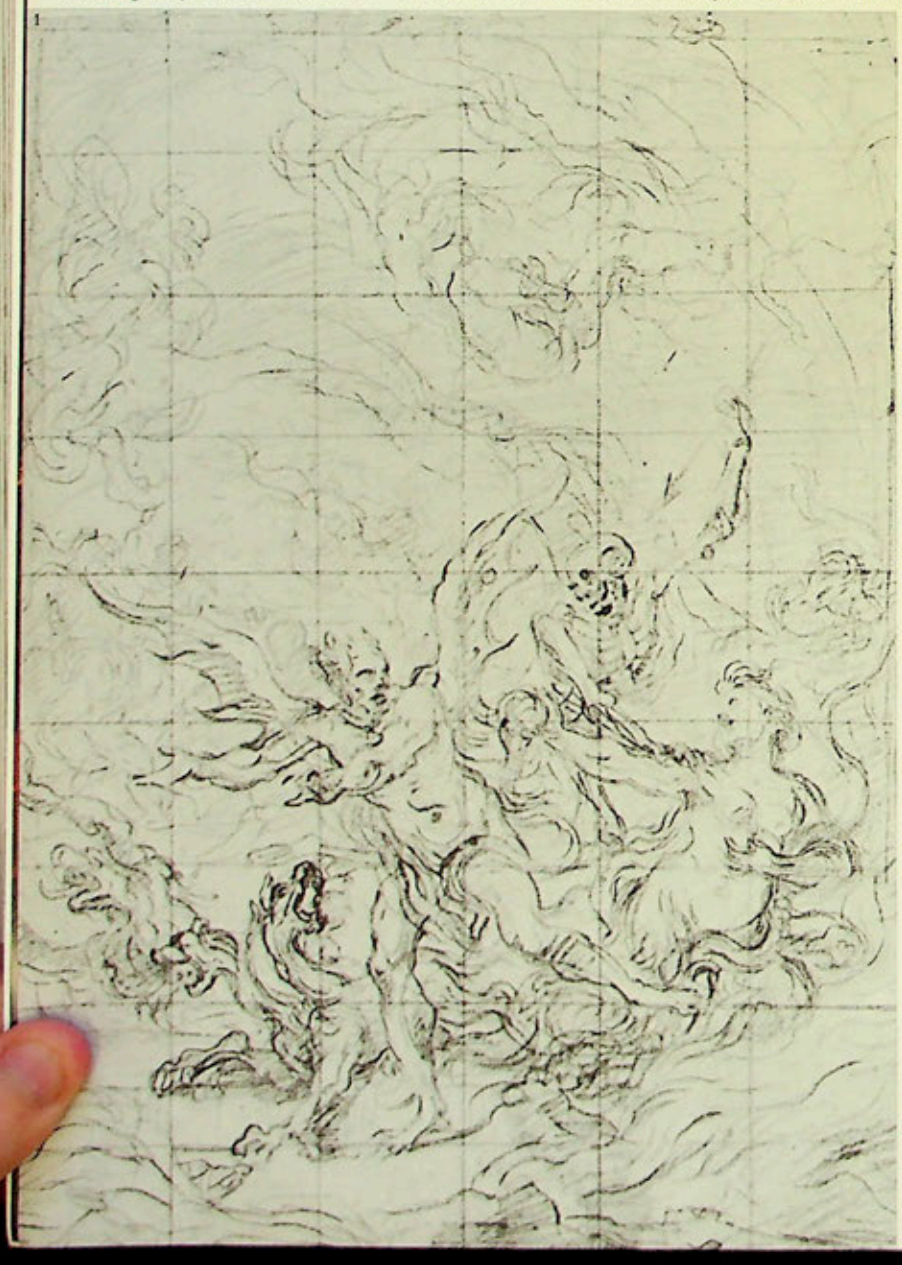
Pour situer la date exacte de l'exécution des deux tableaux — et rien ne nous empêche de croire à l'existence d'autres peintures dans la même série — c'est le style seul des tableaux qui peut nous renseigner. Nous sommes en effet très bien informés sur l'évolution stylistique de Giacomo del Po et on peut facilement établir des correspondances étroites avec les grandes toiles de Giacomo del Po dans le chœur de Sainte-Thérèse-aux-Etudes à Naples, particulièrement celle du *Triomphe de saint Jean de la Croix*, de 1708, et les fresques de la sacristie de Saint-Dominique-Majeur de la même ville qui portent la date 1712 (3). Ainsi, il s'agit d'œuvres de la pleine maturité de l'artiste qui, à l'opposé du formalisme de Solimena, a trouvé un style très individuel en se servant d'un contour agité ou parfois même frénétique et d'une gamme de couleurs délibérément déséquilibrée.

S'il est peu probable que ces deux tableaux aient été commandés à Giacomo del Po par ses mécènes habituels de l'aristocratie napolitaine, il est par contre tout naturel de songer à une commande venant de l'Angleterre ou du moins du milieu anglais de Naples. D'autant plus que les relations entre l'Angleterre et Naples dans le domaine des beaux-arts — qui à la fin du XVIIIe siècle trouvèrent leur apothéose en Lady Hamilton et son époux — avaient déjà débuté au commencement du siècle par la venue de Shaftesbury, qui en 1711 se fixa à Naples pour y passer les deux dernières années de sa vie. Le goût très prononcé de Shaftesbury — qui en dépit de la présence de Solimena donnait la préférence au médiocre Paolo de Matteis pour ce faible reflet du classicisme romain qu'il décelait dans ses œuvres — nous empêche de penser à lui comme mécène de Giacomo del Po, surtout à ce moment avancé de la carrière de l'artiste où sous l'impulsion de l'exemple de Luca Giordano — fort méprisé par Shaftesbury — il s'était libéré de toute tutelle romaine.

Nous savons que d'autres amateurs anglais pourtant s'étaient déjà tournés vers Naples, même si, pour le moment, leur identité exacte reste à établir. De Dominici, lié étroitement à Giacomo del Po par l'amitié, nous parle en effet non seulement de douze tableaux d'après Ovide faits par Giacomo del Po pour le roi d'Angleterre, mais encore de « je ne sais quel seigneur anglais » pour lequel Giacomo del Po avait peint « plusieurs grands tableaux, qui étaient destinés à décorer une salle, servant de galerie, dans son palais à Londres » et qui avaient beaucoup plu en Angleterre.

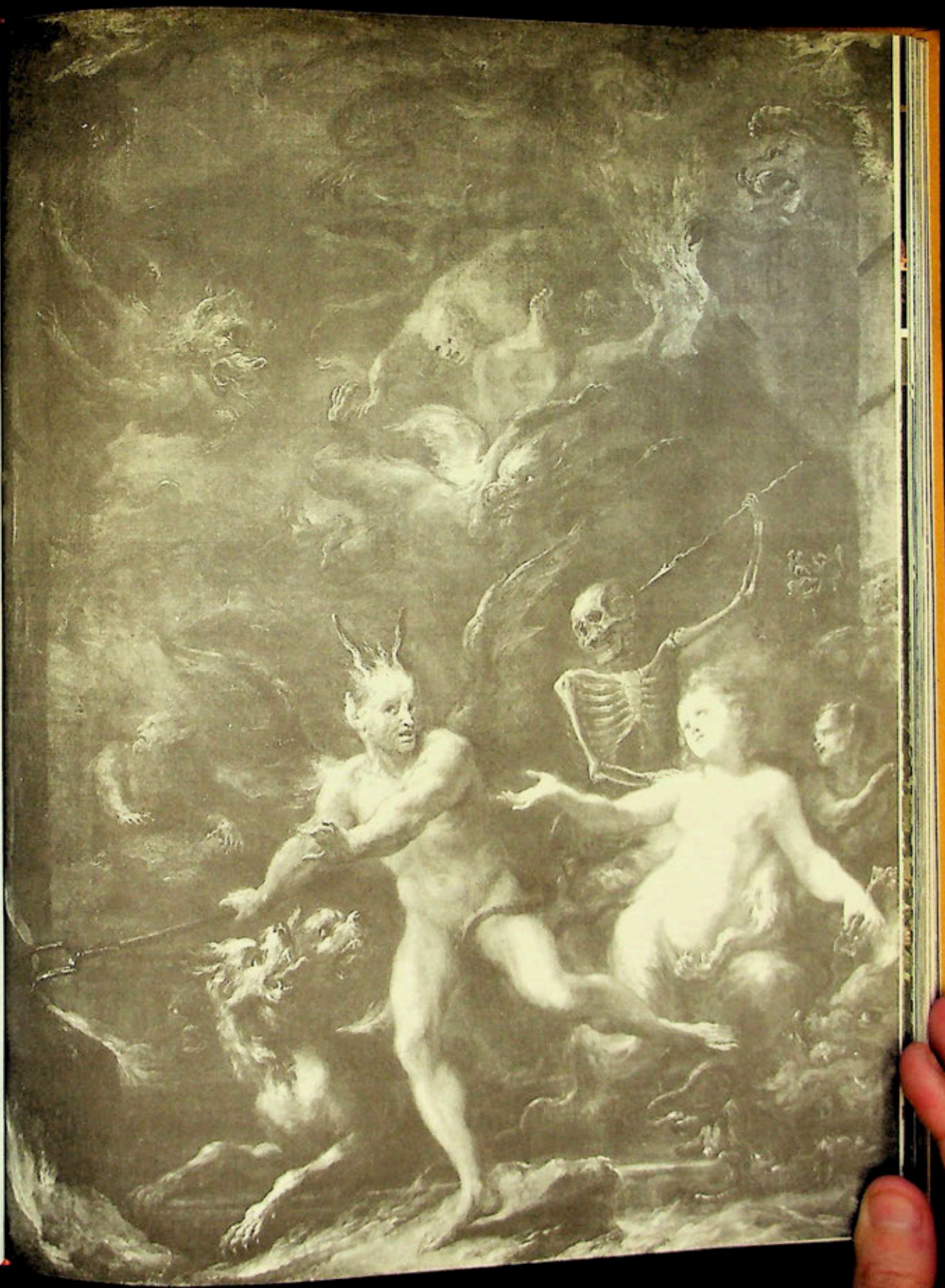
C'est dans un tel milieu que ce premier hommage de la peinture italienne à Milton doit se situer: résultat peut-être d'un séjour à Naples, au long du « Grand Tour », et précurseur de la célèbre galerie que Füssli dédiera plus tard au poète du *Paradis perdu*.

4 *Giacomo del Po: « La Porte de l'Enfer ». Achenbach Foundation for Graphic Arts, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco.* **5** *Giacomo del Po: « La Porte de l'Enfer ». Coll. Paul Ganz.*



NOTES

1. Cf. *Dessins italiens aux Etats-Unis et au Canada*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1970, n° 72 et G.S. Hellman, *Original Drawings by the Old Masters. The collection formed by Joseph Green Cogswell 1786-1871*. New York, 1915, n° 121, pl. XXVII. Le dessin est au crayon et mesure 328 × 241 mm.
2. Cf. *Baroque and Rococo in Italy*, Agnew's, Londres, 1966, n° 42 et n° 26. Les deux tableaux sont sur toile et mesurent chacun 126 × 101 cm.
3. Cf. M. Picone, « Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po », dans *Bollettino d'Arte*, XLII, 1957, pp.163-172 et 309-316.



Charme du bois, pureté des lignes,
intelligence des agencements...
Ici tout participe à cette subtile harmonie,
premier pas vers l'efficacité.

Pourquoi et comment ?
Vous le saurez en parcourant la
plaquette que Danefrance vient
d'éditer sur quelques unes de ses
réalisations.
Demandez-la. Votre carte de visite suffit.

danefrance

157, rue du Fg Saint-Honoré 75 - PARIS 8e - Tél. : 359-85-85
Exposition permanente en son hôtel particulier (à droite après le porche)

Danefrance : bureaux et secrétariat de direction, sièges sociaux, salles de conférence etc...

PUNCH février 64

L'ŒIL

du décorateur 73

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

les sièges de

zanotta

fauteuil sacco — trois kilos cinq cents — version vinyl 8 coloris — et version cuir

galerie

péquignot

montparnasse

23 avenue du maine - paris 15e - tél. 548 41-11

nocturne le mercredi jusqu'à 21h30

distribution France:

Linea 23

23 avenue du maine - paris 15e - tél. 548 48-23

STRAFOR 102

et soudain, un certain plaisir de vivre au bureau...

Nous en avions assez de voir celui qui travaille condamné à la grisaille et à l'austérité... sous prétexte qu'innover c'est courir un risque. Après tout, le risque, c'était à nous de le prendre puisque nous sommes le premier constructeur du marché commun de mobilier d'entreprise. C'était à nous de créer un bureau agréable à regarder, à toucher et à vivre ; c'était à nous, en fait, de trouver une application du design au bureau de série. Des angles arrondis, un rebord gainé, façon « tableau de bord » ; un plan auxiliaire pivotant ; de nombreux éléments de personnalisation adaptables instantanément et se combinant à l'infini ; côté utilisateur, une gamme de cinq couleurs fraîches et toniques... Strafor 102 vous propose une manière toute nouvelle de vivre au bureau : le plaisir de travailler, plus détendu et plus efficace, dans un décor que vous avez choisi.

Le prix de Strafor 102 ?
C'est peut-être ce qu'il a de plus extraordinaire... 880 F (design compris).

STRAFOR

Département Mobilier

B.P. 49 K - 67 STRASBOURG 3
Mag. EXPOSITION : 134 bd Haussmann PARIS 8e TEL. 924 72 83

A PARIS: UN MUSEE-LABORATOIRE

par François Loyer

Le Musée des Arts et Traditions Populaires, au Jardin d'Acclimatation du Bois de Boulogne, définit une conception neuve des relations de la conservation avec la recherche scientifique et l'animation culturelle. Architectes: Jean Dubuisson et Michel Jausserand

Voici déjà plusieurs années que les promeneurs du Jardin d'Acclimatation peuvent apercevoir, le long de la route de Madrid, le grand bâtiment de verre qui abritera le Musée des Arts et Traditions Populaires. Construit par Jean Dubuisson et Michel Jausserand, son collaborateur, l'édifice est le fruit d'une longue étude sur le rôle et la fonction du musée, tels qu'a pu les définir Georges-Henri Rivière — le conservateur en chef honoraire et le fondateur du Musée des Arts et Traditions Populaires. Aussi l'analyse architecturale, en l'occurrence, ne se conçoit-elle pas sans une connaissance détaillée du programme. Quand on décida, il y a une dizaine d'années, le transfert du musée dans de nouveaux locaux, Georges-Henri Rivière, spécialiste des problèmes de muséographie, en entreprit la refonte complète. C'est à une conception entièrement nouvelle, celle du « musée-laboratoire », que correspond le bâtiment de Dubuisson. En effet, aux tâches traditionnelles de conservation et de présentation des œuvres, Georges-Henri Rivière a voulu ajouter non seulement l'animation culturelle mais aussi la recherche, voire même l'enseignement. Chercheurs du Centre National de la Recherche Scientifique et agents des Musées travaillent dans les mêmes locaux, les uns collaborant à l'enrichissement des connaissances en matière d'ethnologie française et les autres se consacrant à l'entretien des collections et à leur présentation.

Cette double vocation est exprimée par l'architecture de l'édifice: un bâtiment bas, en partie enterré, abrite les collections et les galeries ouvertes au public. Dans le bâtiment haut se superposent les services de la conservation et de la recherche, ouverts aux seuls spécialistes. Le bâtiment bas s'inscrit dans un rectangle de 114 mètres par 37. Sa hauteur moyenne est de 5,50 mètres. Il comporte trois niveaux, dont deux sont enterrés.

3

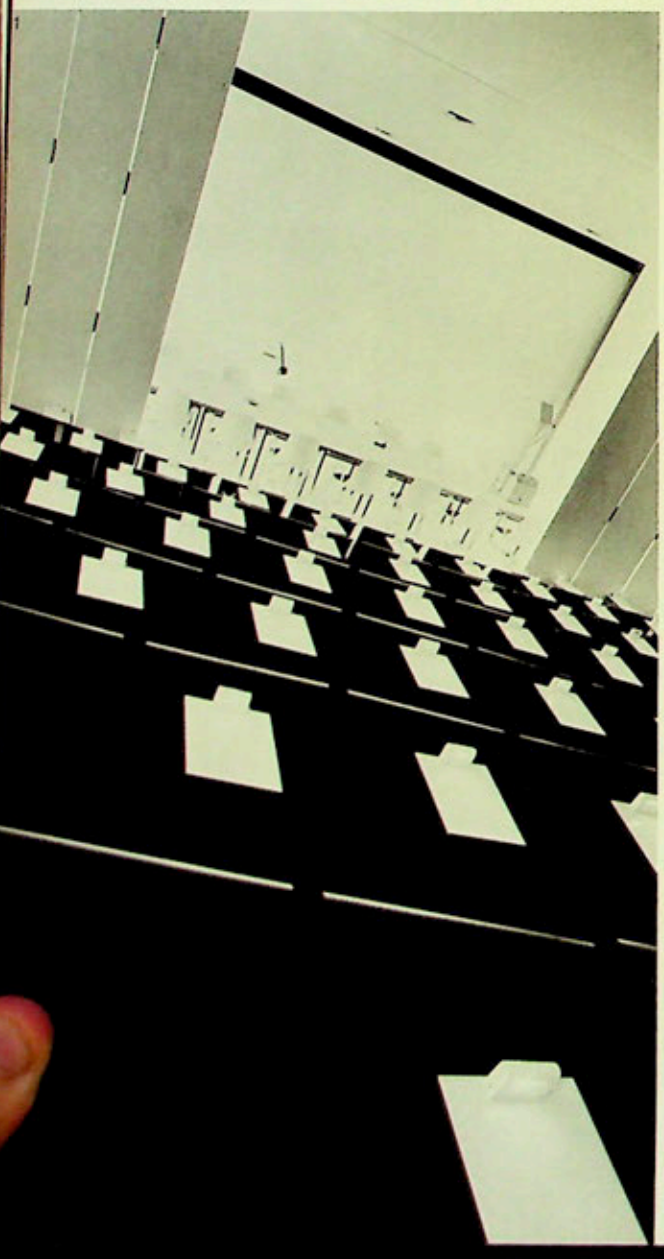
1 Des deux galeries d'exposition du musée, seule la galerie d'étude, destinée à un public spécialisé, a été jusqu'ici aménagée. Elle est divisée en « rues » par des vitrines fixes en verre fumé. Les objets quelquefois volumineux qui y sont présentés sont protégés de tout accident et restent parfaitement visibles. A chaque bout de la « rue », des cabines d'écoute permettent une approche plus poussée des œuvres. Dans l'état actuel, les vitrines — éteintes — restent encore vides, mais l'ouverture des salles ne devrait plus tarder.

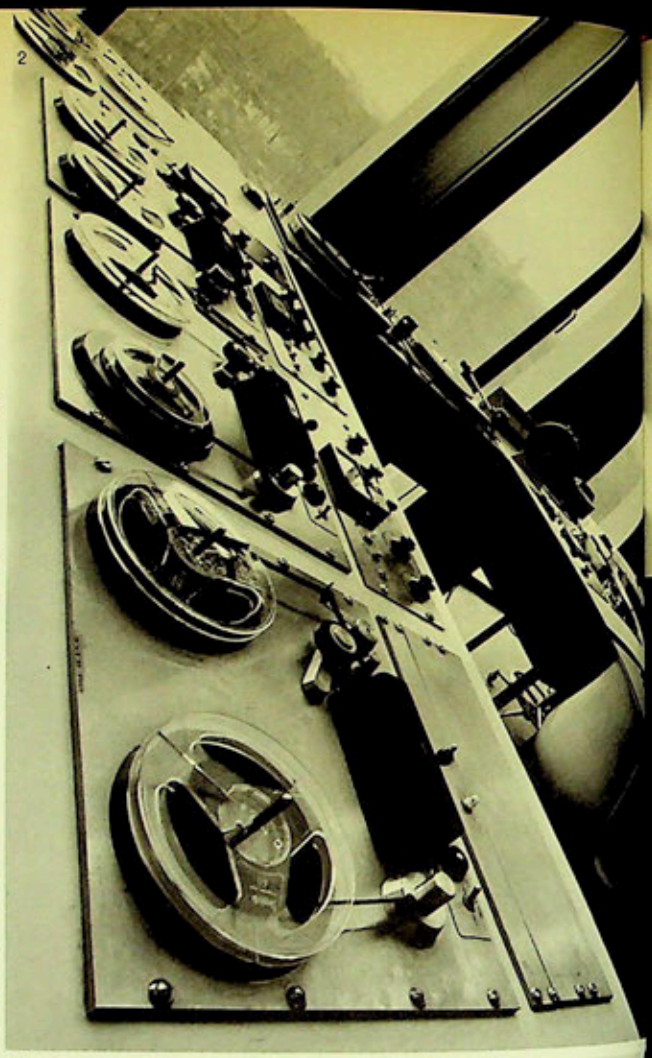
2 Le grand auditorium possède un écran de projection ainsi qu'un proscenium. Le gril de plafond est équipé de quatre-vingts projecteurs. La salle dispose d'un jeu d'orgues pour la régie lumière, d'une régie son et d'une cabine de projection complètes. Sur les sièges en tissu se détache la tablette mobile en lamifié blanc, équipée d'une lampe, qui sert, pendant les conférences, pour prendre des notes.

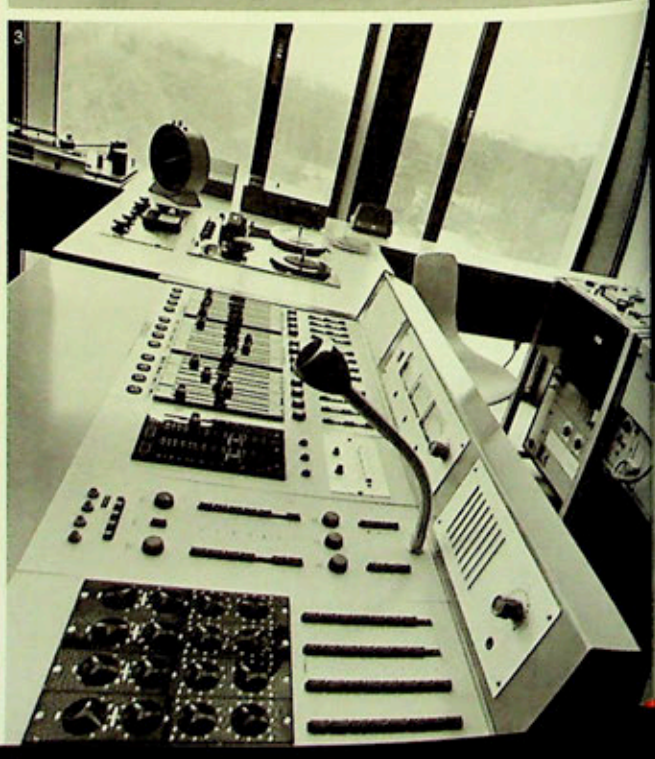
3 Les galeries et la tour du musée, depuis la route de Madrid.

Photos Marc Lacroix, © Lotus (n° 5)

1 Le petit auditorium d'enseignement, à l'étage supérieur du bâtiment haut est divisé par des cloisons mobiles: la table de conférences sert pour les séminaires, la salle proprement dite n'étant utilisée que pour les cours. Comme dans le grand auditorium, chaque siège possède une tablette éclairée — celles-ci étant fixes.
2 et 3 Le laboratoire d'ethnomusicologie, au sixième étage, est l'un des mieux équipés de France. On aperçoit ici une partie des installations servant à la reproduction et au traitement des bandes magnétiques enregistrées sur le terrain par les enquêteurs. Cette installation est reliée au même niveau avec deux cabines individuelles d'écoute, dans la phonothèque voisine.
4 Au septième étage, le laboratoire comporte aussi un studio d'enregistrement, totalement insonorisé, dans lequel est installé, à côté d'un matériel scientifique très perfectionné (sonogramme, oscilloscope, tampophon), une machine à graver les disques, dont on se sert pour les publications.







Le rez-de-chaussée reçoit, sous la tour, deux entrées opposées: l'une, côté route de Madrid, l'autre, donnant sur le Jardin d'Acclimatation. Un hall d'accueil, avec une banque d'information, sert à la réception des visiteurs. D'un côté, ceux-ci auront accès à une galerie d'expositions temporaires (330 m²) et à un centre culturel groupant trois petites salles (pour les conférences, les débats et la documentation du visiteur), placées hors œuvre du bâtiment vers l'ouest; de l'autre, ils entreront dans une vaste galerie d'exposition, non encore aménagée, longue de 69 mètres et large de 34 (2 350 m² environ).

Cette galerie, comme celle des expositions temporaires, est construite en ossature métallique: des portiques de 36 mètres de portée franchissent l'espace sans aucun support secondaire, le plafond étant composé d'éléments cubiques en acier, assemblés comme un jeu de dominos. Le sol de marbre blanc et le plafond noir rendent ce volume assez impressionnant. Les murs extérieurs sont presque complètement aveugles, pour éviter la dispersion de l'attention. L'aménagement comportera des cloisons mobiles et un éclairage artificiel.

Le rôle de la galerie est d'être une initiation, destinée au visiteur non averti: il y trouvera des objets choisis, dans une présentation thématique; le circuit, ponctué de coins de repos, restera à la mesure de l'homme. Guides et commentaires faciliteront encore la compréhension des sujets. On a voulu ici créer un volume libre, sans cloisonnement, propre à tous les aménagements intérieurs — le renouvellement de la présentation ne posera aucun problème de structure.

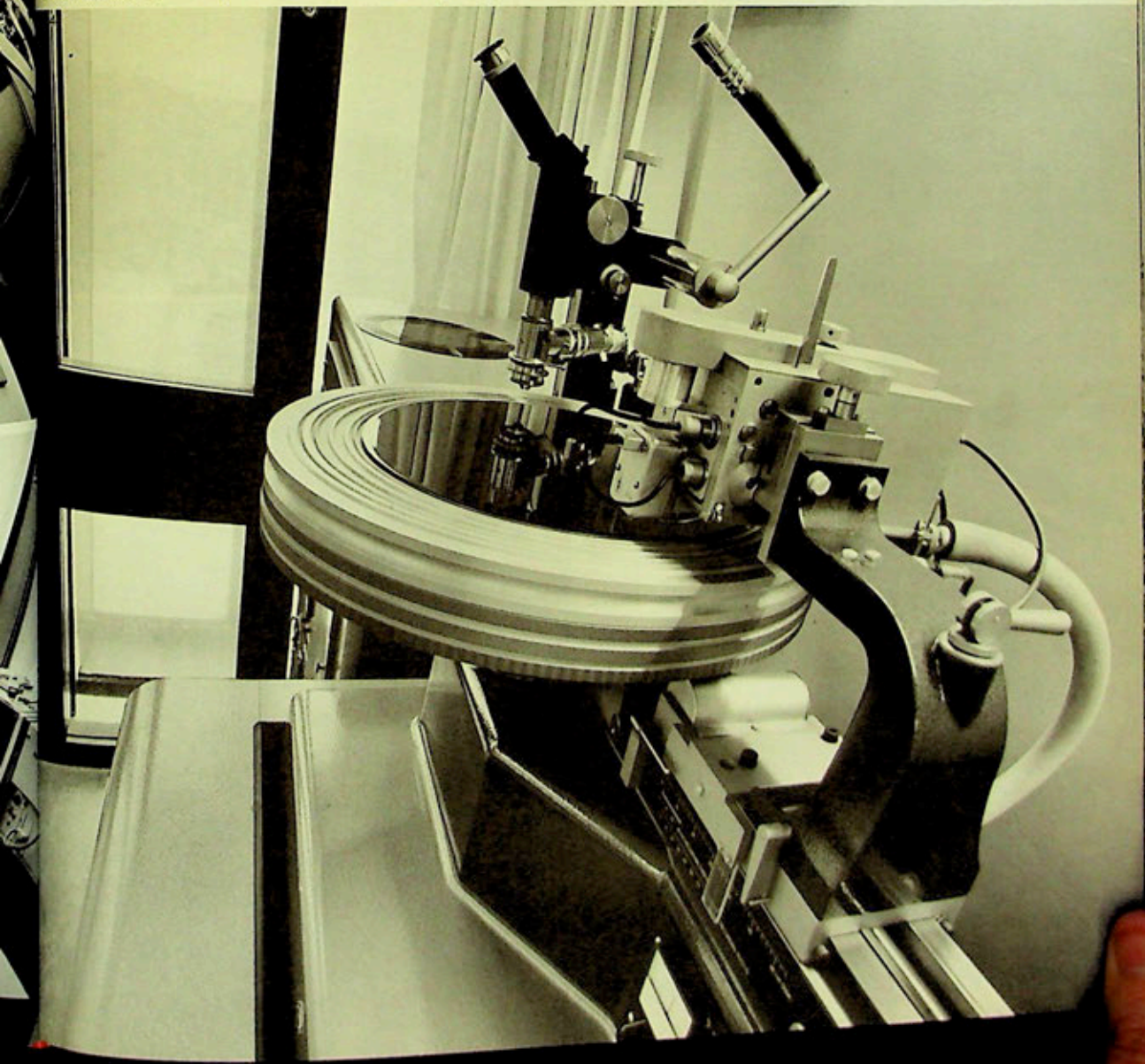
Sous cet étage en construction métallique se situent deux sous-sols; le premier est accessible au public, le second contient les réserves. On y a adopté une construction plus robuste, en béton armé. Dans le premier sous-sol, accessible par un large escalier depuis le grand hall, on trouve l'auditorium (354 places) et une galerie d'exposition plus spécialisée.

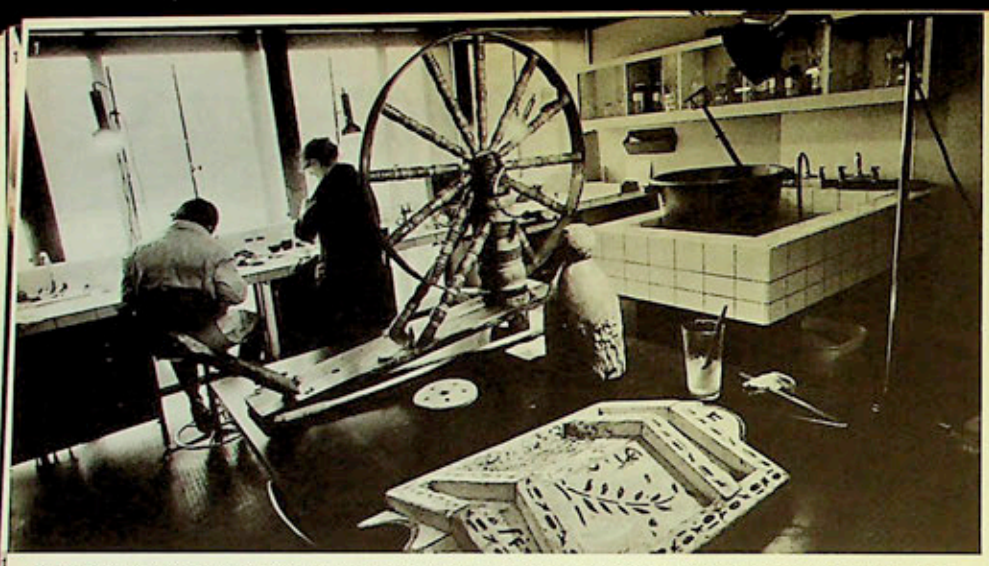
Cette galerie offre une présentation analytique en vitrines fixes aménagées selon un plan orthogonal en « rues » et en « avenues »: les avenues, placées sur les longs côtés, sont ponctuées de cabines d'écoute à l'aplomb de chaque rue. Ainsi le visiteur pourra-t-il d'une part regarder les objets qui sont installés dans d'immenses vitrines, allant du sol au plafond, et d'autre part s'informer sur l'origine et la signification de ces objets. Le système des « rues » permet une présentation analytique destinée à un public plus avancé dans la connaissance de l'ethnologie.

L'auditorium, qui est placé sous la galerie d'exposition, est particulièrement destiné aux projections cinématographiques mais il peut accueillir des spectacles scéniques; il comporte un équipement réellement exceptionnel pour la projection des diapositives et des films (du 8 mm. au 70 mm.), une régie son permettant le mixage des films ainsi qu'une régie lumière qui assure le réglage des projecteurs disposés sur un gril de plafond. Pour les conférences, chaque siège est équipé d'une tablette et d'une lampe.

Un second sous-sol sert à abriter les importantes collections d'objets du musée. Le groupement de ces objets se fait d'une manière assez simple, par taille et par date d'entrée. Des équipements techniques spéciaux assurent la climatisation et la protection contre l'incendie.

A cette partie proprement « musée » s'oppose le bâtiment haut, qui réunit les services de la conservation et les bureaux des chercheurs ainsi que les laboratoires. Ce bâtiment, long de 37 mètres et large de 15 pour une élévation de 25 mètres, est entièrement réalisé en ossature





1 Le laboratoire de restauration des objets organiques est situé au premier étage. Au premier plan, plusieurs objets en bois, en cours de traitement. Etant donné le nombre des objets collectés par le musée, des installations de traitement internes étaient nécessaires. Une fois les pièces restaurées, elles peuvent être gardées ou bien redistribuées dans d'autres musées ethnologiques.
2 Les vastes salles de l'iconothèque abritent les collections d'estampes: ici, une Sainte-Madeleine, œuvre d'un atelier chartrain du XVIII^e siècle et un Saint-Louis. Ce sont des bois gravés sur papier vergé.
3 Au deuxième sous-sol, les salles des réserves sont classées par dimensions. Parmi les moyens objets, des jarres à huile et des pones à lessive, ainsi que des « bouquets de Saint-Eloi » dont les maréchaux-ferrants faisaient des enseignes, utilisant la variété des fers à leur disposition.
4 Dans une salle de réserves des petits objets, on aperçoit sur une table des pots à lait monoxyles de la région de Bethmale, dans les Pyrénées. Ces instruments étaient encore en usage il y a une vingtaine d'années. Ils sont en bois massif évidé et consolidé par des boucles de métal.

d'acier. Les façades sont en mur-rideau à châssis d'aluminium et remplissages en verre fumé. De l'extérieur, ce cube de verre gris se fond dans le paysage des frondaisons du Bois de Boulogne.
Au premier étage on a réuni les différents laboratoires de restauration des objets du musée, groupés par technique: céramique, métaux, textiles, objets organiques. Au deuxième étage, une surface importante est occupée par l'iconothèque du musée: des collections rares d'estampes populaires, de cartes à jouer, etc... y sont conservées. Au troisième étage, on trouve la photothèque et la cinémathèque; les documents réunis au cours des campagnes de recherche y sont archivés et ils constituent un centre de documentation extrêmement précieux sur l'ethnologie française. Au quatrième étage, ce sont les magasins de la bibliothèque qui sont installés et, au cinquième, la salle de lecture ainsi que les bureaux de la conservation du musée. Au sixième étage se situe une très importante phonothèque, les studios de photographie et la section scientifique, avec les bureaux des chercheurs. Dans une partie du septième étage, on a installé un dépendance de la phonothèque: le studio d'enregistrement et la régie son. Enfin, au huitième étage on trouve d'un côté une cantine et une cafetaria, de l'autre un auditorium de 80 places spécialement destiné à l'enseignement: les cours de la sixième section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes sont donnés ici.
La distribution de ces aménagements correspond précisément à l'idée que Georges-Henri Rivière se fait du rôle du musée. Dans le bâtiment bas, qui est public, on trouve une partie d'exposition permanente – à deux niveaux de compréhension, pour le public non averti ou bien spécialisé – et une partie d'animation: expositions temporaires sur des thèmes constamment renouvelés et projections ou spectacles dans l'auditorium. En dessous, les réserves enterrées répondent à la vocation de conservation du musée. Dans la tour au contraire, on trouve des activités très différentes, de caractère scientifique: restauration des objets, fonds documentaires (iconothèque, bibliothèque et phonothèque) avec les laboratoires y afférents, bureaux des chercheurs et, tout en haut, salle d'enseignement.
On ne doit pas négliger, en effet, l'importance de ce rôle scientifique: dans le cadre du C.N.R.S., des recherches coopératives sur programme (R.C.P.) sont organisées dans différentes provinces pour l'étude de l'ethnographie nationale. Pour élargir la vocation du musée en lui donnant une dimension historique, une équipe d'archéologie médiévale a été récemment créée. Les campagnes organisées depuis près de trente ans ont enrichi le musée d'un fond documentaire exceptionnel: près de 800 000 pièces – objets, photographies, dessins, estampes, archives et « phonogrammes » (disques ou bandes magnétiques).
La double vocation de ce musée-laboratoire lui en impose une troisième: d'être un centre non seulement de collecte mais de redistribution. Il était dans l'idée des organisateurs du musée d'en faire une plate-forme à partir de laquelle les objets pourraient être répartis sur un grand nombre de musées de province, dont on contribuerait ainsi à enrichir les collections et à dynamiser la politique: le Musée de Bretagne, à Rennes, est l'un des premiers bénéficiaires de ce système.
Cette organisation remarquable laisse malheureusement de côté, dans l'immédiat, la fonction d'animation et de présentation du musée: ni l'une ni l'autre des deux galeries n'est encore ouverte au public, la réorganisation des collections étant un ouvrage de longue haleine. On peut regretter une telle fermeture, qui, indiscutablement, est liée au manque de personnel du musée: après l'effort consenti pour sa construction, la conservation paraît quelque peu négliger sa mise en service – beaucoup d'amateurs le regrettent.
Il reste aussi d'autres critiques à faire, celles-ci de nature strictement architecturale: l'adoption systématique de proportions reposant sur l'échelle du « modulor » de Le Corbusier semble s'être faite au détriment de la commodité et de l'espace lui-même. La distribution est souvent rigide; l'effet graphique remplace le sentiment de l'espace, et il s'ensuit une certaine tristesse, un étouffement dans ce monde clos, artificiel et élégant: les volumes dessinés de Jean Dubuisson manquent de vie. Plus encore que dans d'autres œuvres du même architecte, on souffre de cette perfection du détail poussée jusqu'à l'extrême et de ce manque d'animation; la technologie complexe du bâtiment tend à l'isoler complètement du monde naturel – lumière et arbres – qui sont toujours perçus comme encadrés, à travers l'écran teinté des vitrages. La respiration de la lumière naturelle manque à ce chef-d'œuvre de distinction architecturale.

AMBIANCE ORIENTALE CHEZ UN COUTURIER ROMAIN

Enquête de Charete del Castillo

Les décorateurs italiens possèdent à fond l'art d'enlever aux appartements modernes la froideur et l'apparence stéréotypée qui les rendent parfois difficiles à vivre. Celui que nous montrons ici a été installé par l'architetce Anna Laura Angeletti et le designer Howard Dilday au rez-de-chaussée avec jardin d'un immeuble récent du quartier des Parioli à Rome, pour Gian Carlo Giammetti, directeur de la maison de couture Valentino. La reconstruction des pièces où tous les angles ont été arrondis et un dosage très sûr d'objets d'art orientaux, de meubles modernes, de plantes vertes et de couleurs contrastées ont permis à l'architecte de créer une ambiance de temple exotique à peine italianisé.

Photos Marc Lavrillier

2

1 Un grand Bouddha coréen du XVII[e] siècle, entouré de plantes très éclairées, se détache, au fond du salon sur le mur sombre, laqué, couleur aubergine foncé.
2 Sur le lit, couvert de daim beige, sont jetés des coussins en cotonnade multicolore et une couverture de blériot. Un cube en mosaïques de corne (Angeletti) sert de table de nuit. Dans le fond, un paravent chinois du XVIII[e] siècle et à droite une bibliothèque en acier et perspex, où l'on pose pêle-mêle tableaux modernes, livres et sculptures.
3 Le salon et la chambre à coucher forment un seul espace mais peuvent être isolés par un paravent coulissant du même ton que les murs. Sur la table basse en perspex (Angeletti), une boîte chinoise en laque et des sculptures de Gio Pomodoro. A droite du canapé, un fauteuil rustique italien du XVIII[e] siècle.

1

1 Dans le salon, trois canapés identiques, recouverts de velours de coton blanc (Fede Cheti), entourent la table basse. Entre les deux fenêtres, dont les stores rappellent ceux des maisons japonaises, une toile de Fontana. Les deux lampes chinoises sont posées sur des cubes en perspex fumé (Angeletti).
2 Les murs de la salle de bains sont en formica blanc cerné par des bandes d'acier. La baignoire et le lavabo sont encastrés dans du travertin. A gauche, un cube en acier et paille, conçu par Gian Carlo Giammetti, sert de petite table; à droite, un fauteuil pliant en toile et acier (Angeletti). Dans la glace, on aperçoit un rideau de cotonnade hindoue qui cache un petit lit de repos.

2

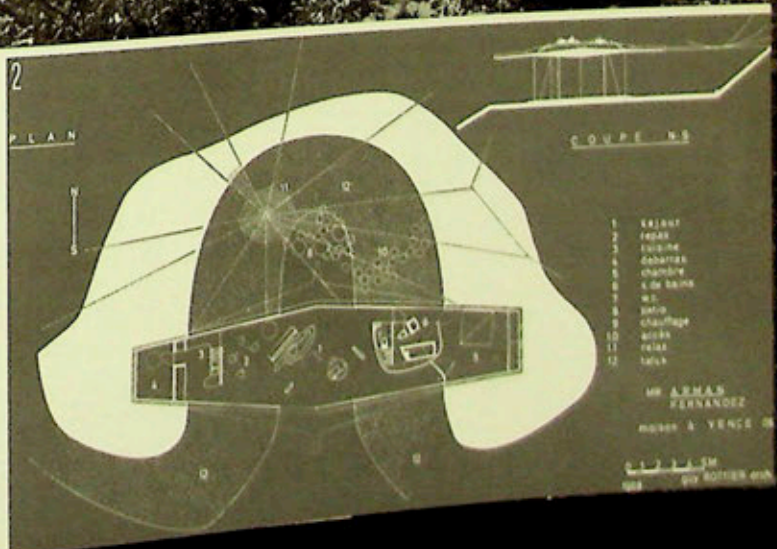
UNE MAISON POUR ARMAN

L'art contemporain est à lui-même sa propre philosophie et l'on pourrait en particulier lire l'œuvre du peintre Arman comme le développement, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, d'un principe unique, que j'appellerai le théorème de l'inutilité. Dépouillé de son usage, cassé, accumulé, englué dans la résine, l'objet devient signification. Le violoncelle brisé rend un son bien sûr différent, mais aussi purement intérieur que s'il était joué par quelque virtuose. Privé d'objectivité, l'objet appartient désormais au règne de l'imaginaire. Une telle démarche de la pensée exige, pour être soutenue, une sorte de discipline. Arman ne pouvait donc se laisser distraire ou dissiper par le cadre de sa vie quotidienne: il lui fallait habiter ses propres phantasmes. On peut rapporter à cette nécessité le souci qu'il a montré de ne pas s'éloigner de la maison familiale, ni quitter le « quartier » de Vence où il avait vécu sa jeunesse.

Je reprendrais volontiers, pour définir sa maison, ce mot d'un autre siècle: une demeure philosophique. Construite de transparences et de reflets, la maison revêt aussi peu de matérialité que possible: elle reste, autant qu'elle peut, du domaine de l'imaginaire. C'est la magie, voulue par le peintre, des miroirs dont le double jeu tend non seulement à faire entrer le paysage dans la maison, mais à l'intérioriser et, pour ainsi dire, à l'inclure, en confondant subtilement l'arbre et son reflet, le ciel et son image. Par contraste,

1

2



1 La maison s'efface dans le paysage.
2 Le plan est libre. La disposition des rares cloisons répond aux exigences d'un mode de vie: la chambre ne voit pas le jour; la salle de bains est traitée comme un objet architectural autonome. Cuisine et coin-repas sont séparés du séjour que par des cloisons partielles, parfois habillées de miroirs.

Architecte: Guy Rottier

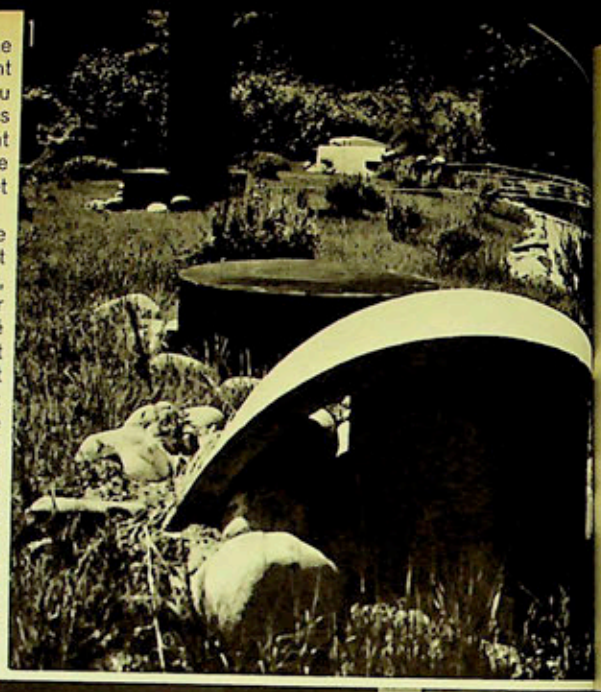
Texte de Pierre Joly
Photos: Pierre Joly-Vera Cardot

la chambre à coucher serait traitée comme une forteresse, au sens moderne du mot, c'est-à-dire un bunker. Ces exigences, plus ou moins clairement exprimées et conscientes, mais qui se découvraient peu à peu tout au long d'un dialogue prolongé, poursuivi souvent par lettres, au hasard des voyages du peintre, proposaient à l'architecte un problème singulièrement difficile, que les conditions matérielles de la réalisation venaient encore compliquer. Guy Rottier a abordé ce problème en esprit non prévenu, et qu'une longue réflexion sur l'architecture a rendu singulièrement agile.

Une construction existait déjà sur le terrain (la maison des parents de l'artiste) dont l'aspect, quoique banal, était suffisamment contraignant pour rendre incommode le voisinage d'une autre bâtisse. Pour l'éviter, et sauvegarder en même temps le site, l'architecte choisit d'effacer pour ainsi dire la maison dans le paysage. Le terrain était argileux et gorgé d'eaux de ruissellement: un drainage était nécessaire. La maison y trouvait aussi un surnom qui commençait à faire image: « le sous-marin ». Le vent du sud, chargé d'humidité et d'insectes, traverserait la construction: on ouvrirait donc la maison de préférence au nord, sur une cour évidée dans la colline et dominée par une pelouse en amphithéâtre. La chambre, abritée de la lumière et du bruit sous le béton et sous la terre, serait un lieu obscur, fermé d'une lourde porte au profil d'aile d'avion, dont le revêtement d'acier inoxydable fait miroir, et suffit à donner jour à la pièce, en cas de besoin.

La solution constructive est d'une grande simplicité: c'est un pont sous lequel on habite à sa guise. Sous cette dalle de béton gazonné, qui disparaît au regard parmi la végétation verdoyante, un homme a trouvé un abri qui convient non seulement aux caprices de son mode de vie, mais aux besoins de sa réflexion. Guy Rottier a fait une maison pour Arman.

1



2

3

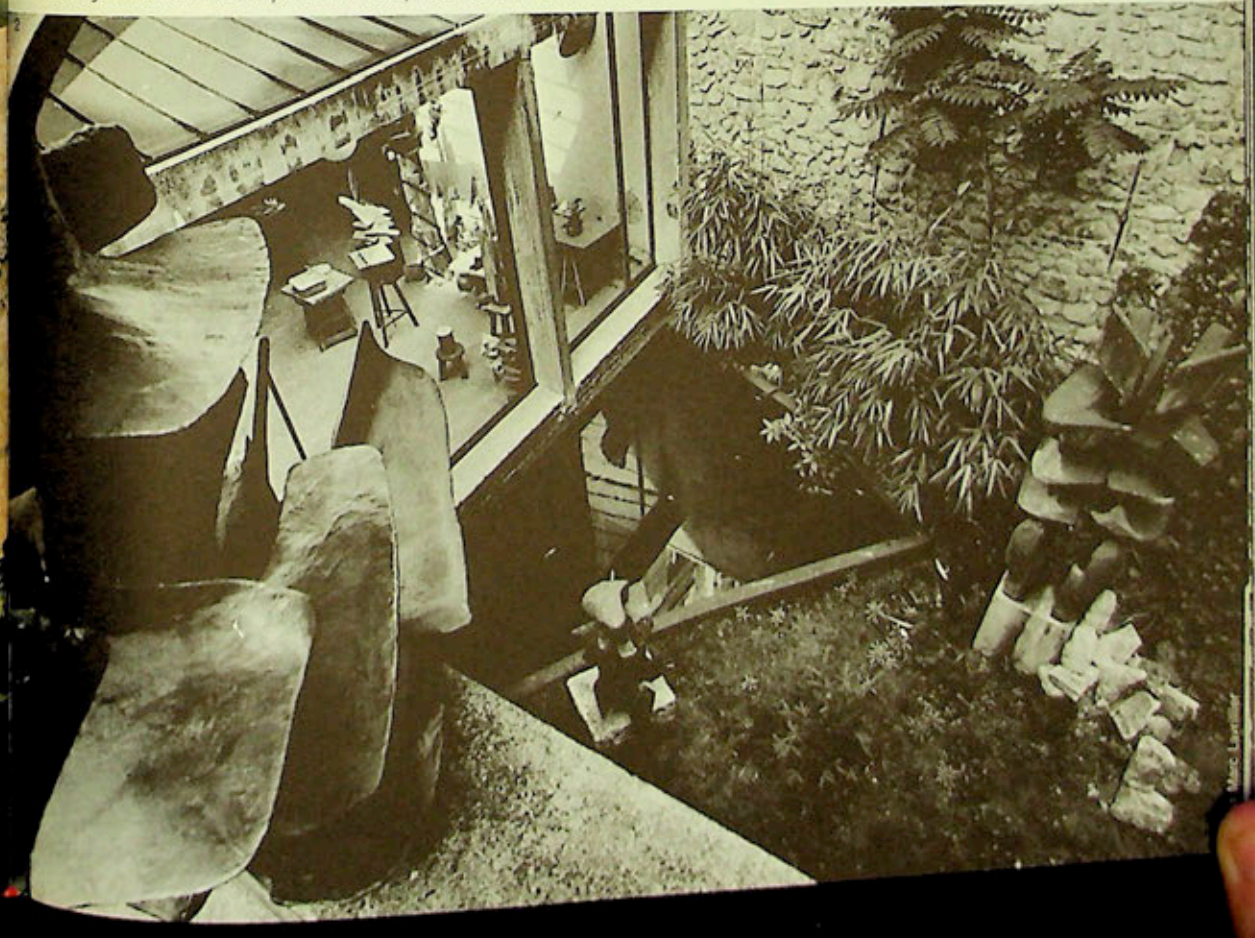
1 De la dalle de béton émergent seulement les cheminées (habillées de treillis métallique), les ventilations et le dôme de plexiglas qui éclaire une petite salle à l'extrémité ouest de l'habitation.
2 et 4 Les piliers intérieurs qui supportent une partie du poids de la dalle sont habillés de miroirs. Le dedans et le dehors se confondent dans l'ambiguïté.
3 La maison, simple abri très largement vitré au nord et au sud, se laisse entièrement traverser par l'air et par le paysage. Le hamac, en forme de toile d'araignée géante, est une idée de Guy Rottier, qu'un pêcheur a réalisée en cordages de marine.

Une aventure exemplaire:

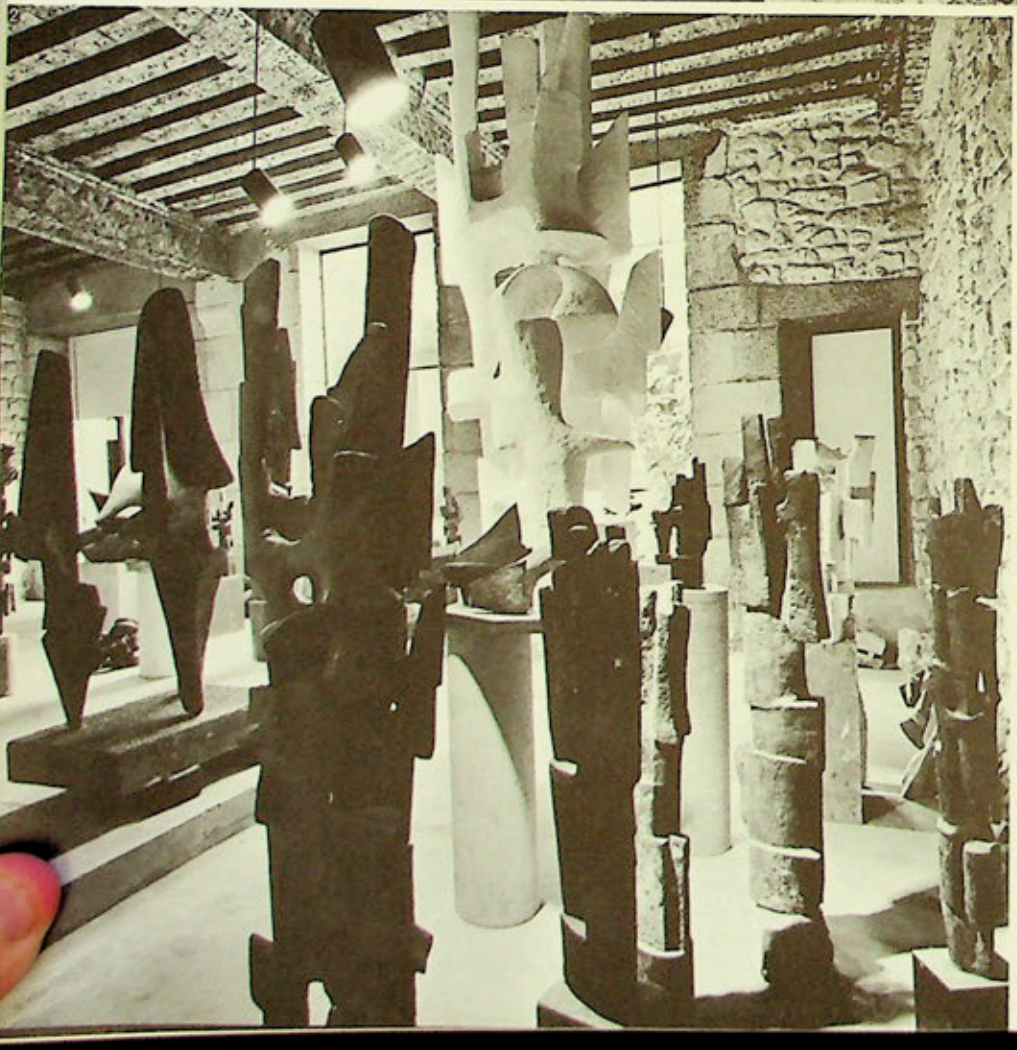
L'ATELIER DE PENALBA

« Petite usine à vendre. Rue de Rivoli. Au fond de la cour. Porte cochère. 400 m² au sol. » Cette alléchante petite annonce d'un quelconque journal fut il y a quelques années pour le sculpteur Alicia Penalba le début d'une aventure à bien des égards exemplaire: la construction, en plein Marais — non pas rue de Rivoli, car la petite annonce mentait, mais à quelques mètres de là — d'une maison de conception tout à fait actuelle faite à la fois pour la sculpture, la vie quotidienne et l'accueil. Ce ne fut pas très facile. Toute construction nouvelle, au Marais, est soumise à des servitudes sévères et souvent justifiées. Il n'était pas question de tout mettre à bas, mais de supprimer, de cureter, et de refaire, tout en respectant les structures et les gabarits existants. L'architecte argentine Angelina Camicia Valasek, chargée de l'entreprise, sut en dépit des difficultés, résoudre au mieux le problème. Là où s'entassaient il y a dix ans, en une énorme pagaie comme dans bien des cours et des arrière-cours de ce quartier, une masse d'appentis et de cagibis où se fabriquait de la quincaillerie, existe maintenant une demeure harmonieuse: un large et spacieux vestibule d'entrée susceptible d'abriter des sculptures monumentales, ouvert sur le jardin intérieur et son miroir d'eau miniature, un grand atelier de sculpteur, un petit atelier de dessin à l'entresol, l'appartement résidentiel, sur deux niveaux, avec sa terrasse qui domine le jardin, et sur la gauche, un appartement de service. Des espaces variés et dynamiques, de la lumière, des plantes au-dehors et en-dedans, du silence, un ameublement très sobre, une cheminée pour les feux d'arrière-saison. C'est une maison ouverte et pourtant protégée, qui ne se contente pas d'être accueillante à ses habitants, mais qui procure un environnement enviable à tout le voisinage. L. H.

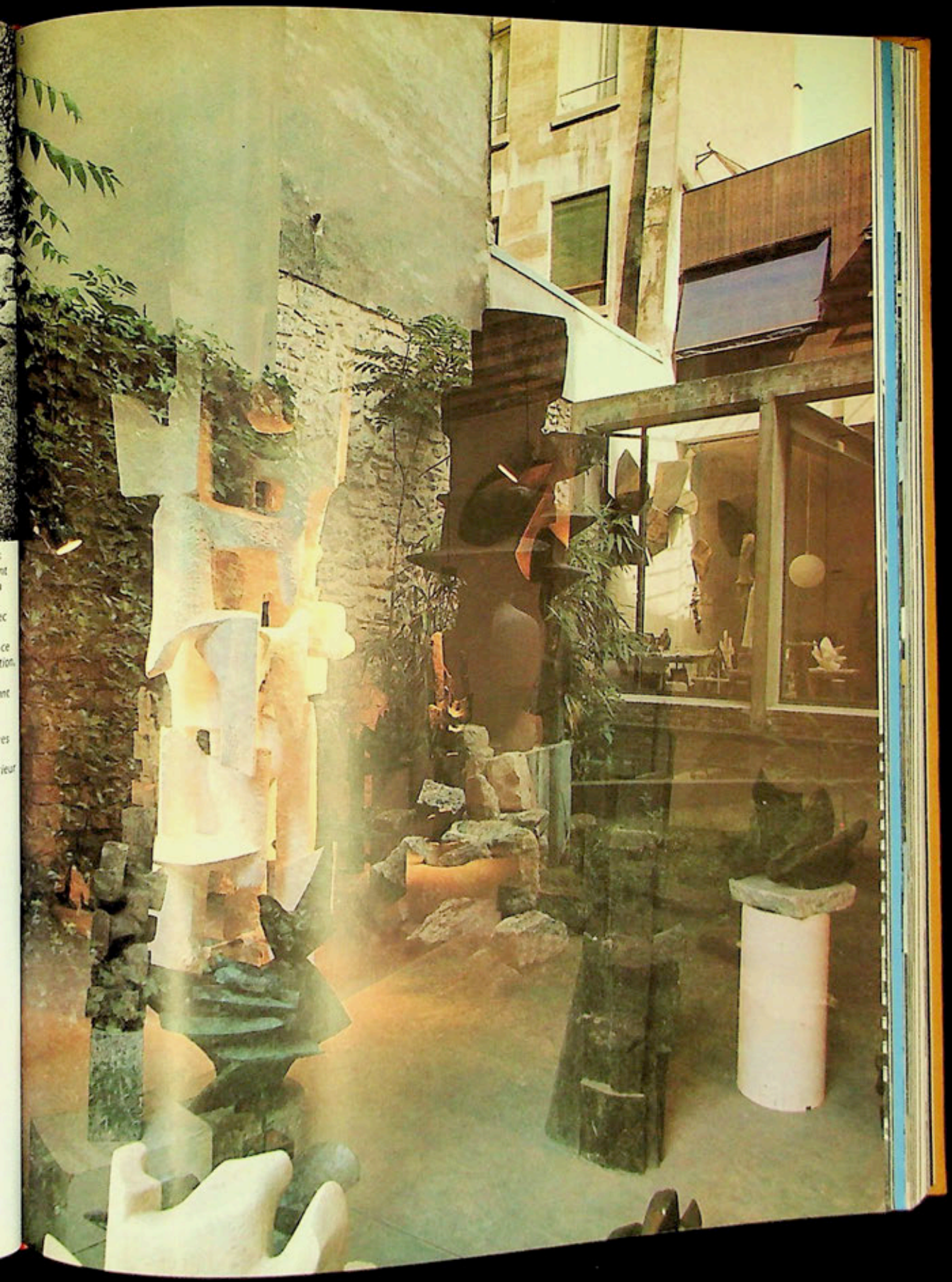
1 Le grand atelier de sculpture et ses verrières ouvertes sur le ciel et sur le jardin. L'herbe est toute proche, et les grands roseaux penchés sur le minuscule bassin. Grâce à son orientation sud-sud-ouest, l'endroit est plein de lumière. 2 De la terrasse qui prolonge la salle de séjour, vue plongeante sur le jardin et l'atelier. Jardin et terrasse occupent à eux deux près de la moitié de la surface totale.

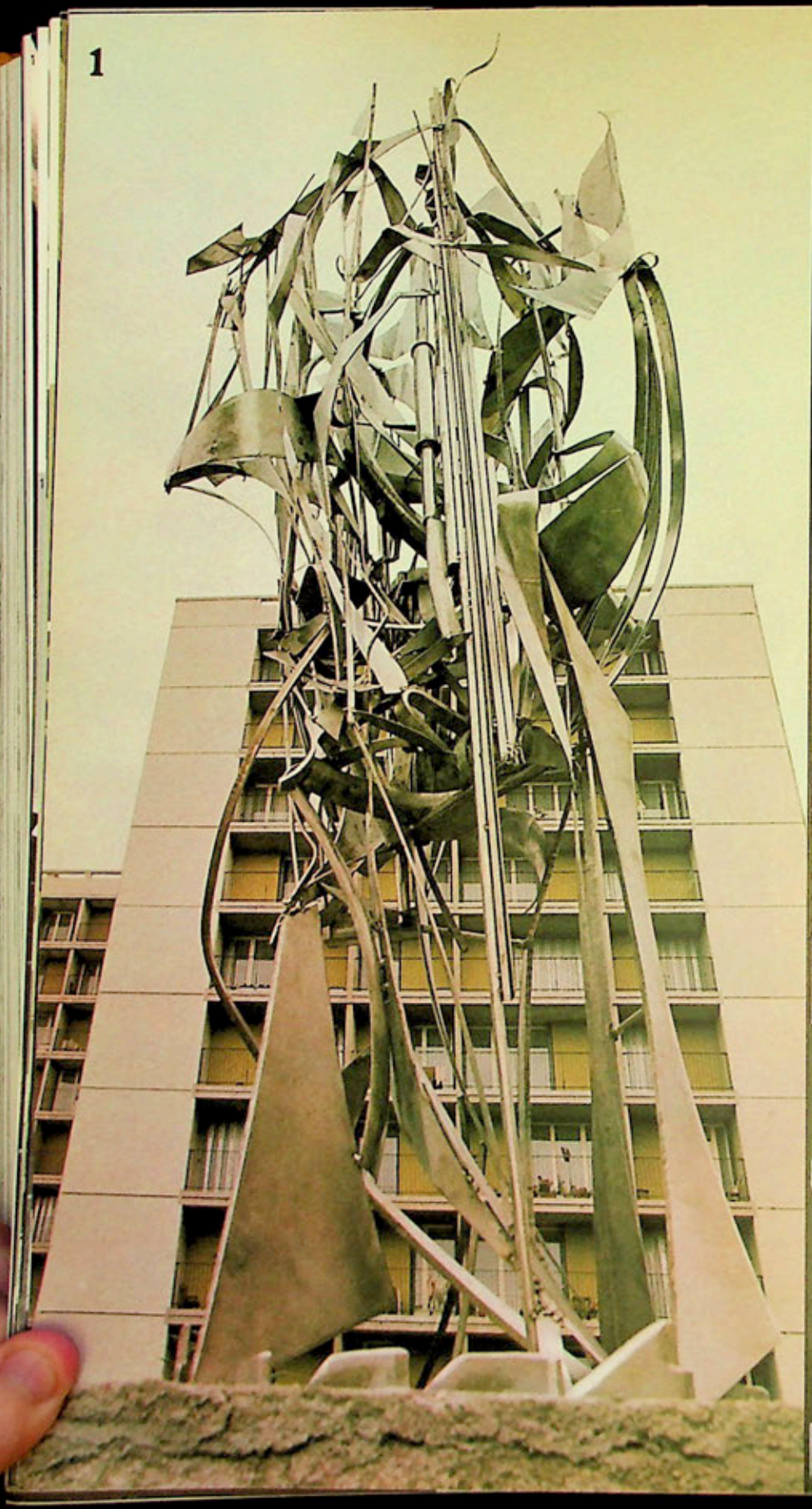


1 Salle de séjour du deuxième étage et terrasse. A gauche, invisibles ici, la cuisine, la salle de bains et les chambres à coucher. A droite, le salon du premier étage, sans cloisonnement. La banquette de droite est en porte à faux au-dessus du salon, ce qui agrandit l'espace.
2 Le salon du premier étage. Il a fallu conserver le toit incliné qui prend appui sur le mur mitoyen. Mais on y a ménagé de larges ouvertures. Escalier de chêne clair, et toujours un ameublement très sobre, et des plantes exubérantes. Au mur, bas relief de Penalba, son portrait (dessin) par Matisse, et des œuvres d'artistes amis.
3 La table de la salle de séjour est une simple dalle de verre posée sur des tréteaux. Au premier plan une sculpture de Penalba, en bronze poli, de petite dimension: jeu de reflets à l'infini. A gauche, on aperçoit la banquette, fixée au mur, qui jouxte la cheminée.
4 Le vestibule d'entrée, (voir aussi fig. 2, page suivante).
5 Le beau jeu d'échec créé par Penalba (marbre), sur une table du salon. Une large fenêtre a été pratiquée dans le mur, qui permet la vue plongeante sur le grand atelier, et au-delà, sur le jardin. Ainsi plusieurs des pièces de la maison peuvent-elles s'ouvrir sur les autres.

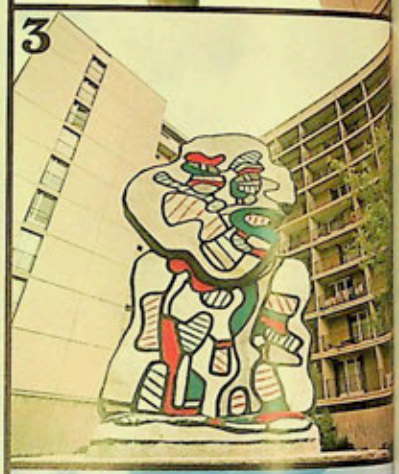


1 Ici, quelques réminiscences des jardins japonais: dalles jalonnant le gazon, roseaux, jeux d'eau. Un passage couvert, sur la gauche, fait communiquer le vestibule avec l'atelier et l'escalier de l'appartement. La sculpture trouve dans ce jardin secret un cadre de prédilection.
2 Vue d'ensemble du vestibule d'entrée, véritable narthex abritant une forêt de sculptures dont plusieurs sont monumentales. Le plafond haut a conservé ses poutres d'origine.
3 Un autre aspect du jardin intérieur et de l'atelier.




1

2


3

4

5

A Reims, "Sculpture dans la cité"

par Luce Hoctin

Reims a fait cet été une expérience passionnante. Pour la première fois, un grand ensemble récent y accueillait pour trois mois une exposition de sculpture contemporaine. Trente-deux sculpteurs, de Rodin, Bourdelle et Maillol, à Calder, Arp, Etienne Martin, Penalba et Viseux.

Le Quartier de l'Europe — 45 hectares, 2300 logements, 10 000 habitants — est l'un des quatre nouveaux quartiers de la ville, actuellement en pleine expansion. Ses architectes Jean-Loup Roubert, de Tassigny et Ragot ont eu comme souci prédominant le bien-être et le bien-vivre de ses habitants. L'ensemble est fonctionnel, équilibré, spacieux. Les jardins s'y succèdent, parcourus par un mail qui relie l'un à l'autre les deux centres commerciaux de chacune des extrémités.

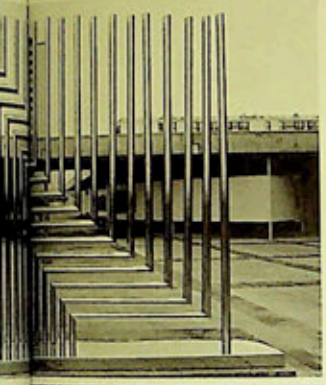
Les sculptures (beaucoup sont monumentales), ont été soigneu-

1 Féraud. *Sculpture en acier inoxydable. 1970. H. 4 m*
2 Poncet. « *Cororéol* ». *1961. Aluminium poli. 223 x 15 x 52 cm.*
3 Dubuffet. « *L'Aléatoire* ». *1968. Monument en béton émaillé.*
4 Calder. « *Croix du Sud* ». *Stabile. Acier doux. Partie mobile, inoxydable et duralinox. H. 7 m. Galerie Maeght.*
5 King. « *Spam* ». *Acier poli. H. 2,4 x 4,5 x 5 m. Galerie de Manchester, Angleterre.*
6 Bourdelle. « *Héraklès archer* ». *1909. Bronze. 250 x 240 x 120 cm. Coll. Rhodia Dufet Bourdelle.*

Photos Marc Lavrillier

2

3



sement choisies par René Drouin et Monique Faux, aidés et soutenus par la Maison de la Culture de Reims, le CNAC et la Création artistique aux Arts et et Lettres, puis judicieusement disposées, en fonction de l'environnement et des espaces variés qui jalonnent ce long parcours. Ainsi, le « Maloth », structure d'acier inoxydable d'Agam fait figure de porte mobile et mouvante à l'entrée du quartier. La « Fontaine mobile » d'Hiquily anime une petite place de l'un des centres commerciaux. La sculpture flottante de Marta Pan concurrence les voiliers des enfants sur le bassin. L'« Aléatoire » de Jean Dubuffet grimace et ricane sur fond de verdure. Les « Formes en expansion architecturale » de Marino di Teana — d'ores et déjà acquises par le quartier dans le cadre des 1 % — se déploient aux abords d'un austère bâtiment du groupe scolaire. Le « Grand Dialogue » de Penalba surgit du sol, dans un vaste espace encore dénudé, devant son relief mural, « Hakone », qui aurait eu besoin d'un mur plus ample, pour s'y exprimer dans sa monumentalité.

Il est évident qu'on a cherché à offrir à un public insolite une image assez panoramique et très diverse de la sculpture contemporaine: sculpture de la Figure humaine, telle Germaine Richier; sculpteurs de la Forme pure immobile comme Gilioli, Cardenas, Poncet; sculpteurs de la Forme expressionniste ou baroque, comme Etienne Martin; sculpteurs de la Forme en mouvement, comme Schöffer; enfin, sculpteurs de la Forme architecturale comme King, ou de l'humour, comme Dubuffet.

Il s'agit donc d'une œuvre d'initiation tout autant que d'information, un essai d'initiation de tout un groupe humain déterminé, les habitants d'un grand ensemble, à ce qui lui est souvent très étranger: l'art de son temps. C'est aussi une tentative d'intégration de la sculpture à l'architecture et à l'urbanisme d'une ville nouvelle. Tentative déjà risquée bien souvent, mais jamais avec cette ampleur.

Ce n'est malheureusemeent qu'une expérience. Sa durée est limitée. Dès cet hiver, le quartier de l'Europe se retrouvera à peu près vide de sculpture. Mais l'expérience aura peut-être été féconde.

1 Germaine Richier. « Le grand coureur ». Bronze. H. 2 m. Coll. Galerie Creuzevault, Paris.
2 Marino Di Teana. Formes en expansion architecturale. Acier noir mat. 210 x 250 cm. Destinée au groupe scolaire du quartier de l'Europe.
3 Agam. « Maloth ». 1970. Sculpture transformable. Acier inoxydable. 320 x 430 cm.
4 Marta Pan. « Sculpture flottante 2 ». 1966. Polyester. 140 x 185 x 140 cm.
5 Penalba. « Hakone ». 1969. Relief mural en polyester doré. Env. 4 x 10 m. et « Le Grand Dialogue ». Bronze.
6 Agam. « Sculpture transformable ».

"boomerang"

nouveau bureau
créé par
maurice calka

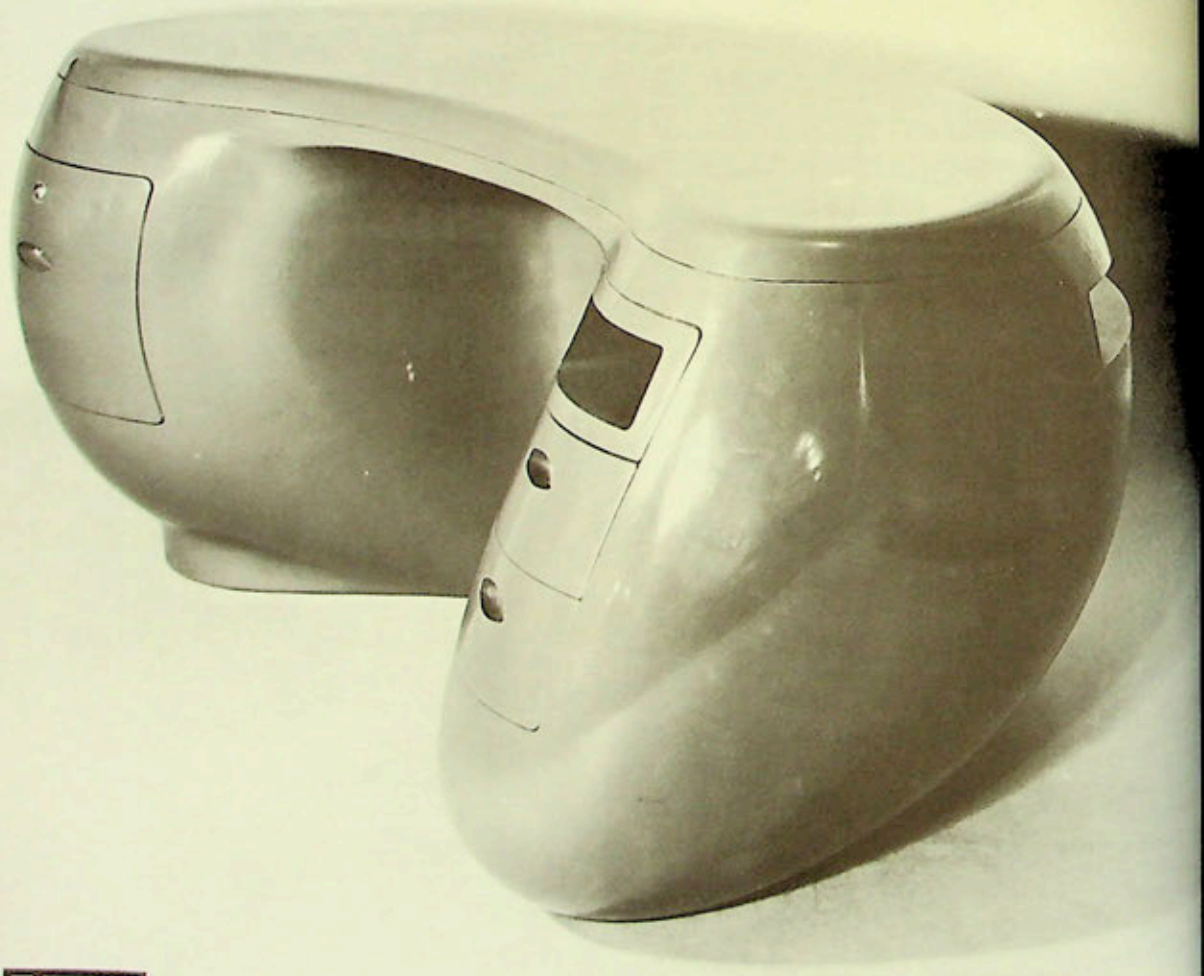
dimensions : 190 x 80
trois tiroirs à droite
et un à gauche
classement vertical

volume arrondi
facilitant
le mouvement
et les gestes

bureau-type
de cadre directeur
ou d'hôtesse

documentation
bureau et sièges
sur demande
prix h. t.
2420 F

30 coloris



LELEU - DESHAYS

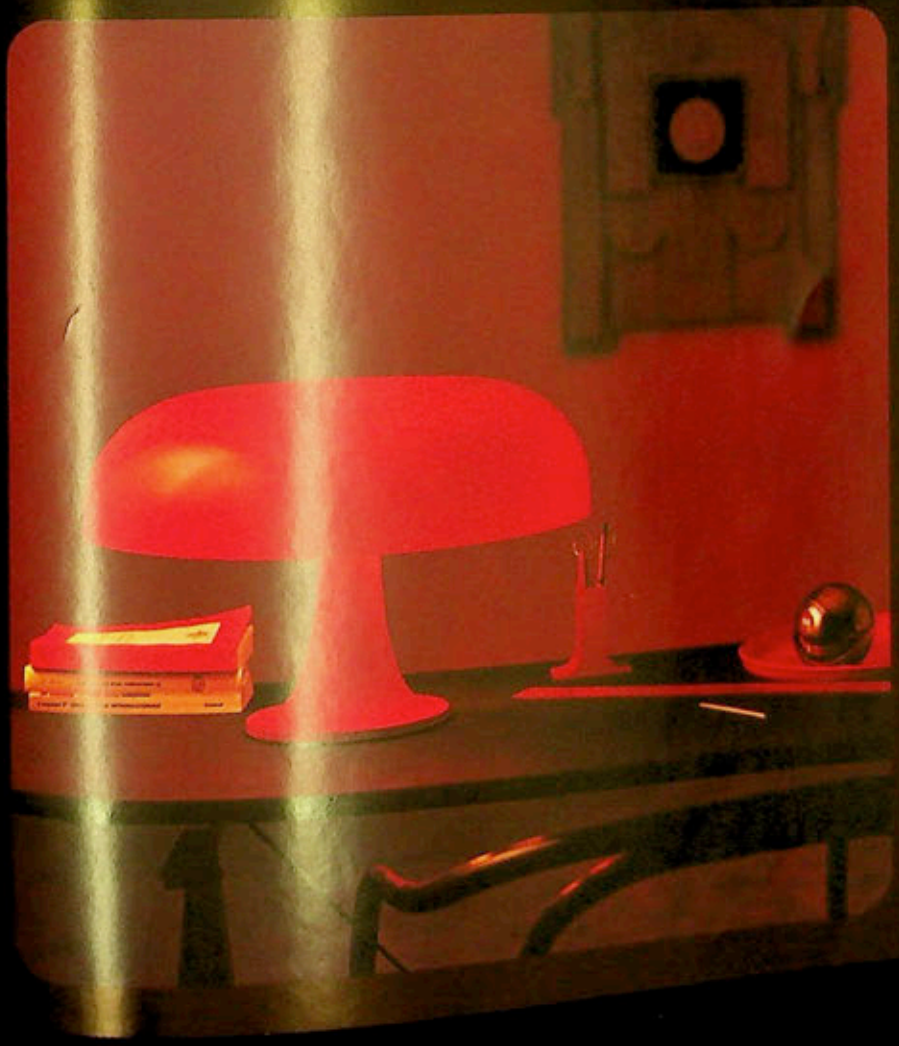
décorateur, 65 avenue franklin roosevelt paris 8e téléphone : 359 04 03

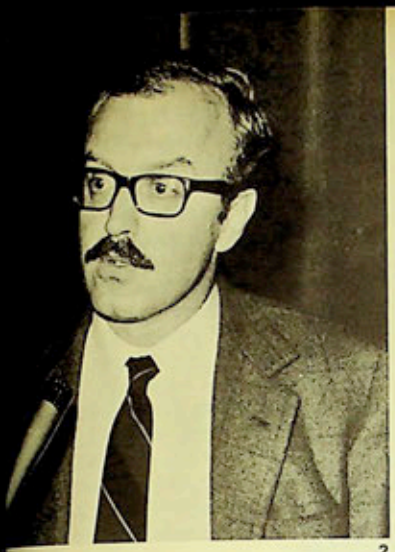
Artemide

Luminaires, mobilier
et objets pour la décoration

via Canova 8
20145 Milano - Italie
t. 314453 - 314556

La couleur des objets dans la maison





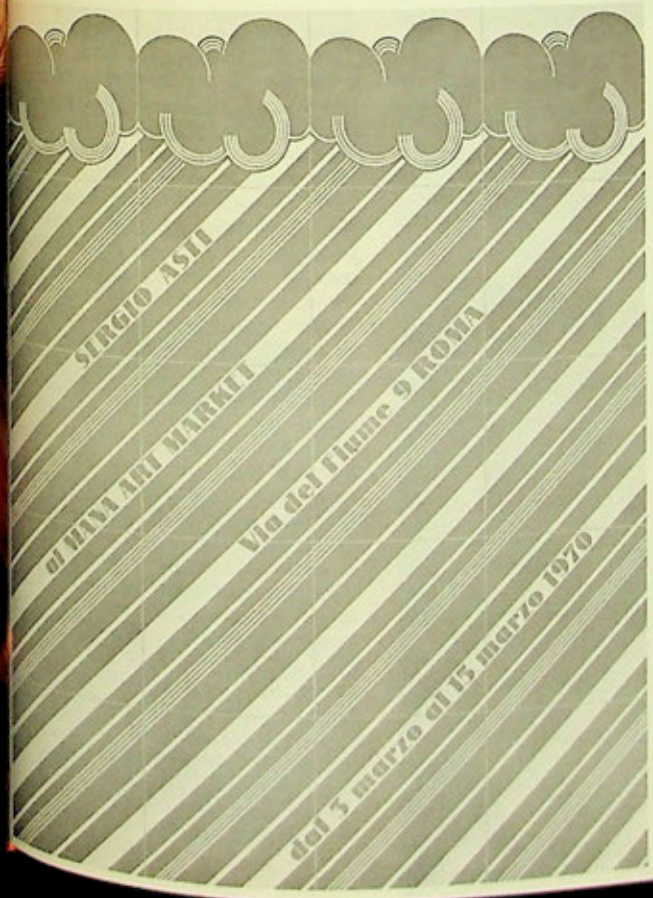
2

sergio asti,
tradition, recherches et dynamisme

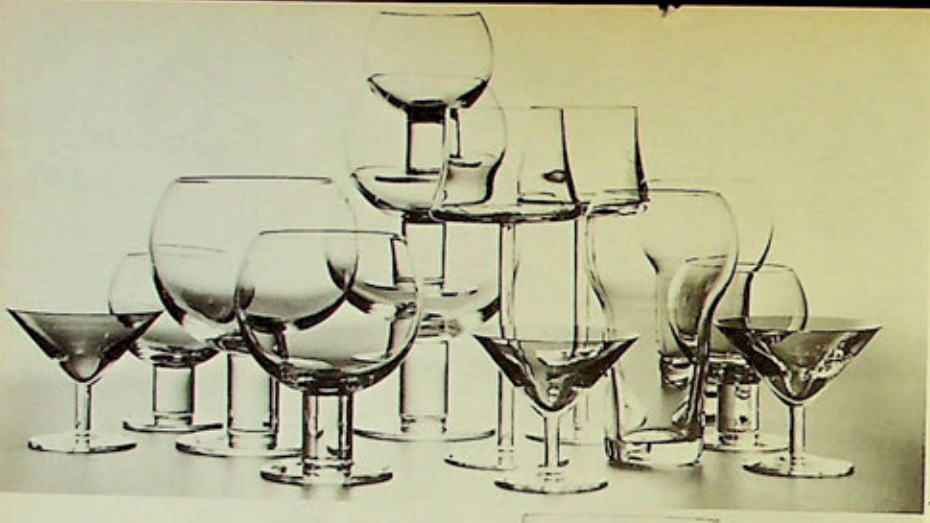
Parmi les créateurs qui, au lendemain de la guerre, ont donné en Italie une impulsion nouvelle à l'architecture et à l'esthétique industrielle, Sergio Asti est l'un de ceux dont les réalisations expriment le mieux les tendances et la vitalité actuelles du design italien.

1 Le dining-club-discothèque Fitzgerald à Milan, installé en 1967-1968. Un aspect de la grande salle. Sergio Asti a structuré l'espace par le dessin du plafond, la répartition des volumes intermédiaires, les dénivellations du sol. Il lui a donné son unité par la gamme de tons très chauds — brun clair, brun foncé, orange brûlé — adoptée pour les murs, la moquette et le plafond (Voir L'Œil n° 178).
2 L'architecte Sergio Asti.
3 Affiche pour l'exposition personnelle de céramique présentée par Sergio Asti à la galerie Mana Art Market de Rome, au mois de mars dernier.
4 Affiche pour son exposition personnelle au Design Research International de New York (mai-juin 1970).

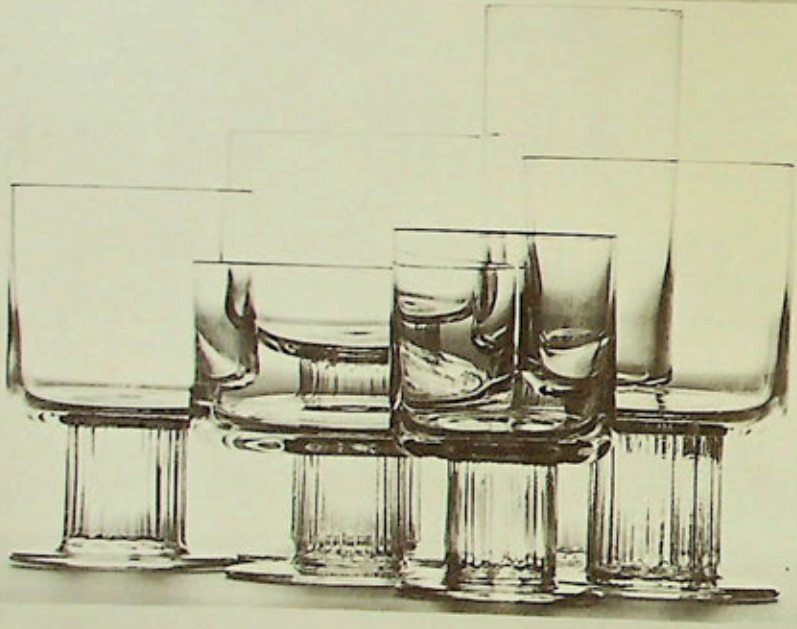
3



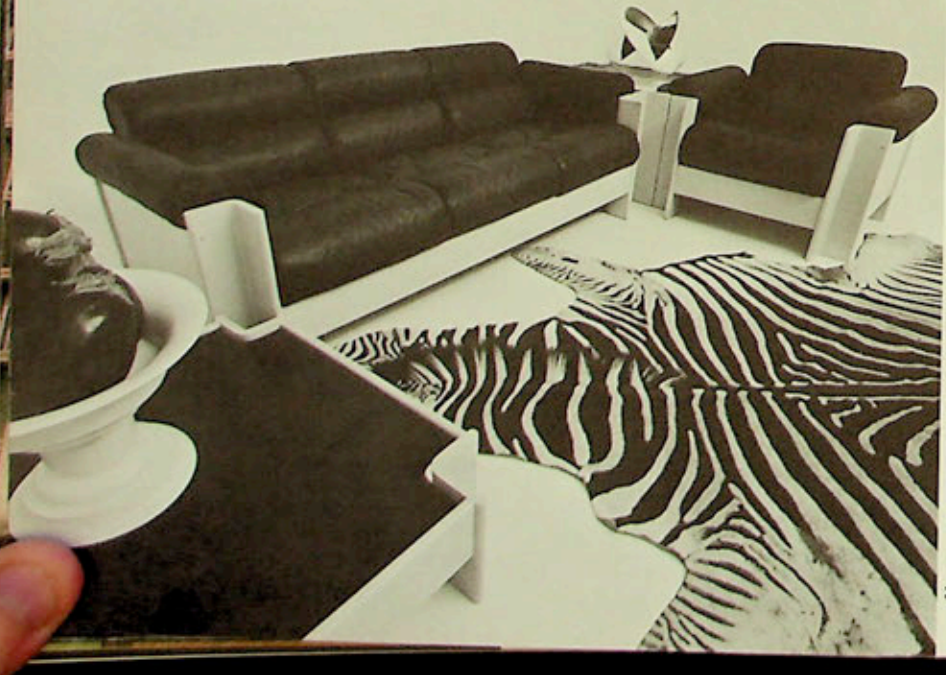
4



1

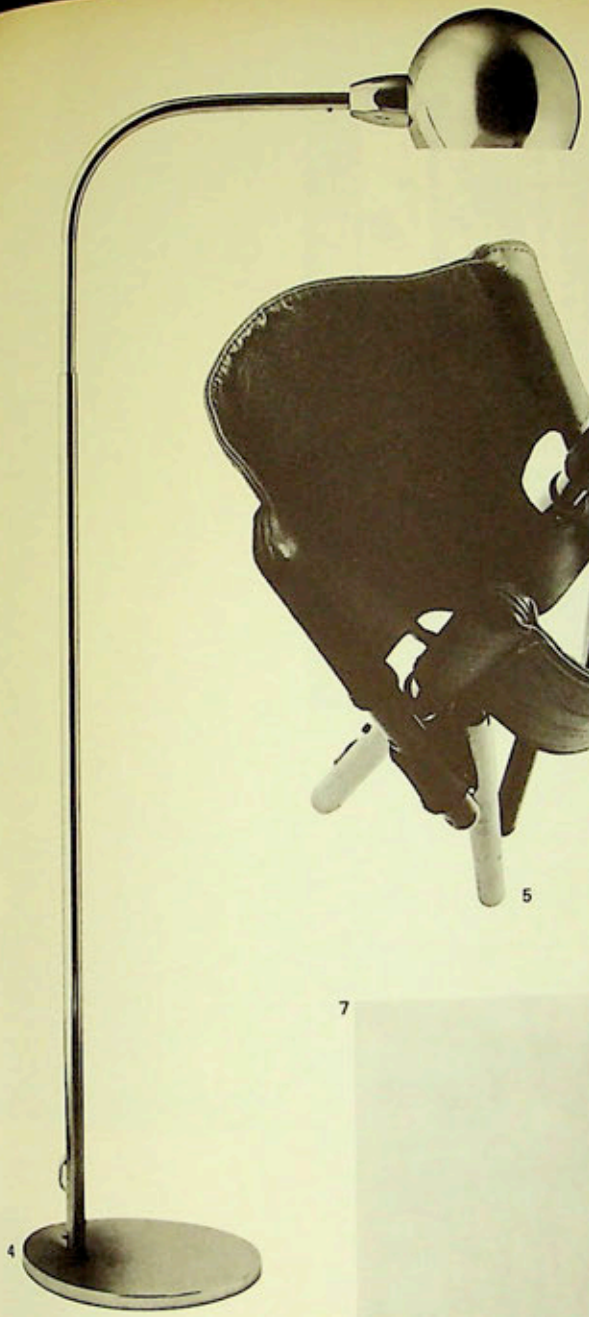


2

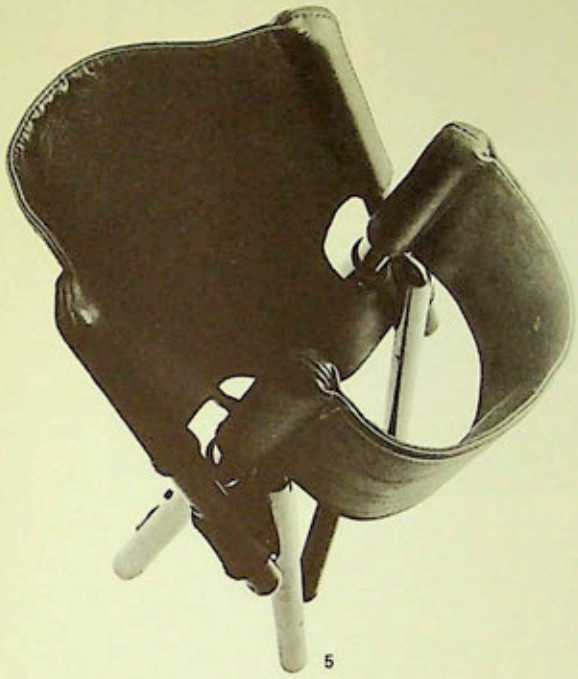


3

Né en 1926, étudiant puis diplômé d'architecture au Poltecnico de Milan, Sergio Asti a, dès ses débuts, orienté toutes ses recherches vers les problèmes relatifs à l'architecture et au design; il a étendu ses activités à tous les domaines qui en relèvent.
Dès sa sortie de l'Université, il s'est attaché spécialement, en collaboration avec un groupe d'amis, aux problèmes de la recherche, organisant différentes expositions dont la plus importante pour la Triennale de Milan en 1950. De 1953 à 1958, il a été assistant à la Faculté d'architecture de Milan. Son premier projet pour un bâtiment — un immeuble par appartements à Milan — date de 1951.
Sergio Asti a reçu différents prix lors de concours d'architecture ou d'esthétique industrielle. De nombreux objets créés par lui ont été sélectionnés pour le prix du Compasso d'Oro (1955, 1956, 1962, 1970). Exposant régulièrement à la Triennale de Milan depuis 1950, il y a reçu une médaille d'or et une médaille d'argent. Sergio Asti a participé en outre à de nombreuses expositions nationales ou internationales: Paris, Téhéran, New York, Tokyo, Amsterdam, Montréal, Cologne, etc... Parallèlement, il poursuit son enseignement, en Italie et à l'étranger (Japon, Portugal), participe en 1956 à la fondation de l'ADI (Associazione per il disegno industriale) — il est, depuis 1961 membre du comité directeur — et fait partie de nombreux jurys de concours.
Mais ces activités, qu'on pourrait dire « extérieures » ou théoriques, ne le détournent pas des réalisations concrètes. La liste de ses œuvres, — aménagement d'appartements ou de night-clubs, créations de meubles, de luminaires, d'objets de verre, de céramique, de plastique ou autres matériaux nouveaux, reflète une curiosité, une imagination toujours en éveil, une intuition aussi des exigences et des goûts encore non formulés d'un public qui commence tout juste, selon lui, à pressentir ce que peuvent lui apporter le design et les designers dans le domaine de l'utilitaire, de l'esthétique et aussi de la poésie.
Pour Sergio Asti, la recherche formelle est « globale ». Qu'il s'agisse de construire un pont, d'installer un magasin, de dessiner un siège ou un cendrier, l'œuvre doit témoigner clairement de son adaptation à une fonction précise et de son appartenance à notre temps par les matériaux et les techniques employés. Elle doit



4



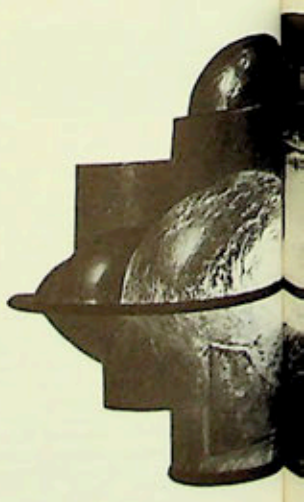
5

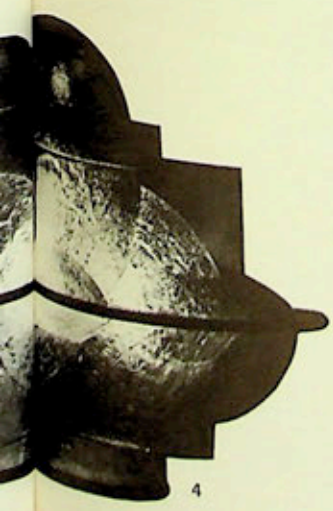
6

7

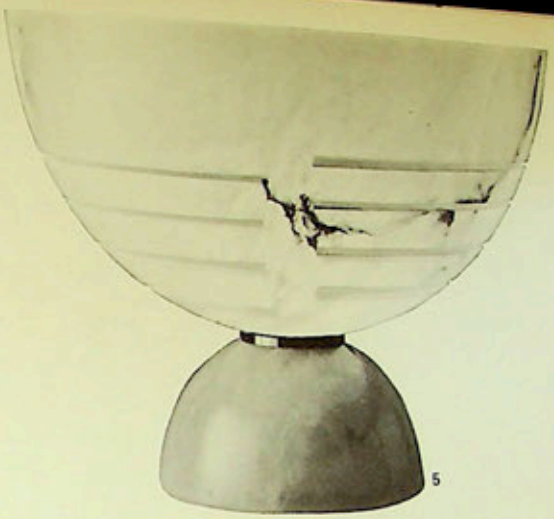
1-2 Verres en cristal de la série « Perbere » (en haut) et de la série « Partenone » (au centre), dessinées pour la Cristalleria Arnolfo di Cambio (Colle Val d'Elsa). 1969-70.
3 Fauteuils et divan « Zeldadue » en cuir et tissu, créés pour la production Poltronova. 1967-68.
4 « Vingt-cinq », lampe en métal chromé, avec hampe et globe pivotant, conçue pour la lecture. 1967-68. Editée par Candle, elle a été selectionnée pour le prix « Compasso d'Oro » 1970.
5-6 Chaise pliante « Navy », en bois recouvert de cuir créée pour Zanotta.
7 Sergio Asti a dessiné pour Venini cette série de vases baptisée « Démodée », de taille et de couleurs différentes: blanc et ambre foncé, blanc et vert foncé, blanc et bleu foncé. 1967-69.

1 A la Foire de Paris 1962, le pavillon italien, réalisé pour l'I.C.E. (Istituto Commercio Estero) couvrait une surface de 700 m². Les murs et le sol étaient entièrement tendus de toile de jute, ainsi que les parois verticales des volumes intermédiaires, destinés à la présentation des objets. Ceux-ci étaient disposés sur des dalles de verre éclairées par en dessous. Sur d'autres volumes cubiques, en verre, des agrandissements photographiques créaient un rapport visuel entre les objets exposés et le thème directeur de l'exposition: les activités touristiques et sportives.
2 Table de salle à manger pliante, en bois laqué blanc, avec abattants, éditée par Stilwood. 1966-67.
3 « Trifoglio » table avec base et pied en métal chromé, et plateau de marbre blanc. Production Poltronova. 1968.
4 « Profiterolle » lampe de table en polyester rose. Edition Martinelli-Luce. 1967-69.
5 Lampe en albâtre. Prototype.
6 Dans le petit magasin de chaussures Marano, installé à Milan par Sergio Asti en 1968, une moquette verte recouvre le sol, les sièges et une partie des murs, dont les autres surfaces sont garnies, comme le plafond, de petits carreaux de céramique « Nuage et pluie » (Cedit, sélectionné pour le prix Compasso d'Oro 1970). L'éclairage est incorporé à des volumes de perspex. Une paroi de glace sépare le magasin proprement dit et les bureaux.



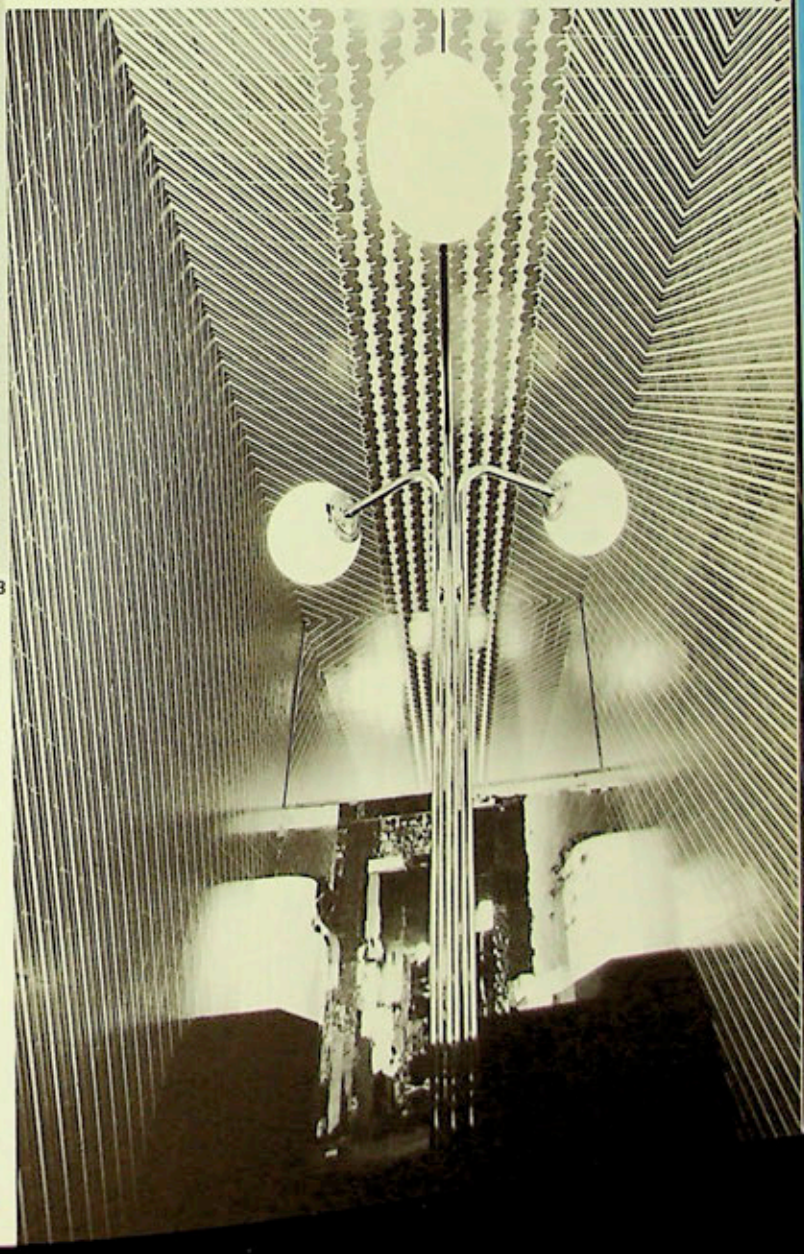


4

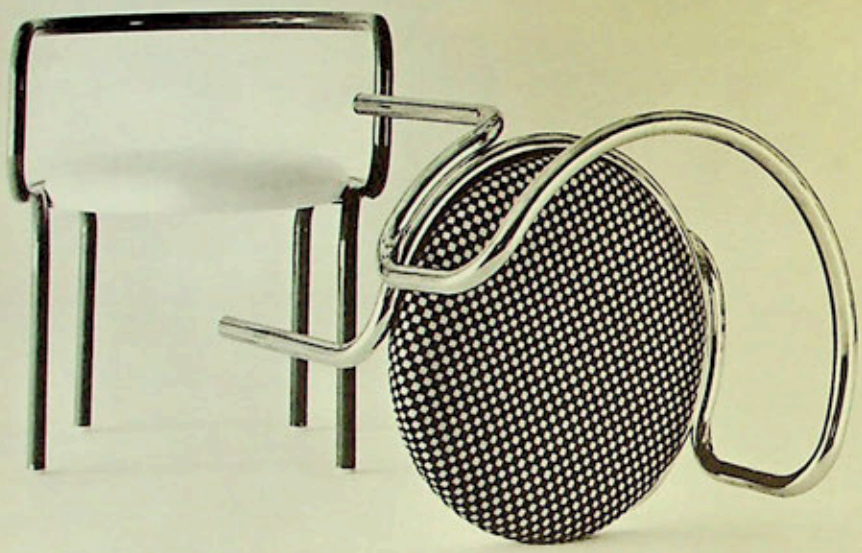


5

6

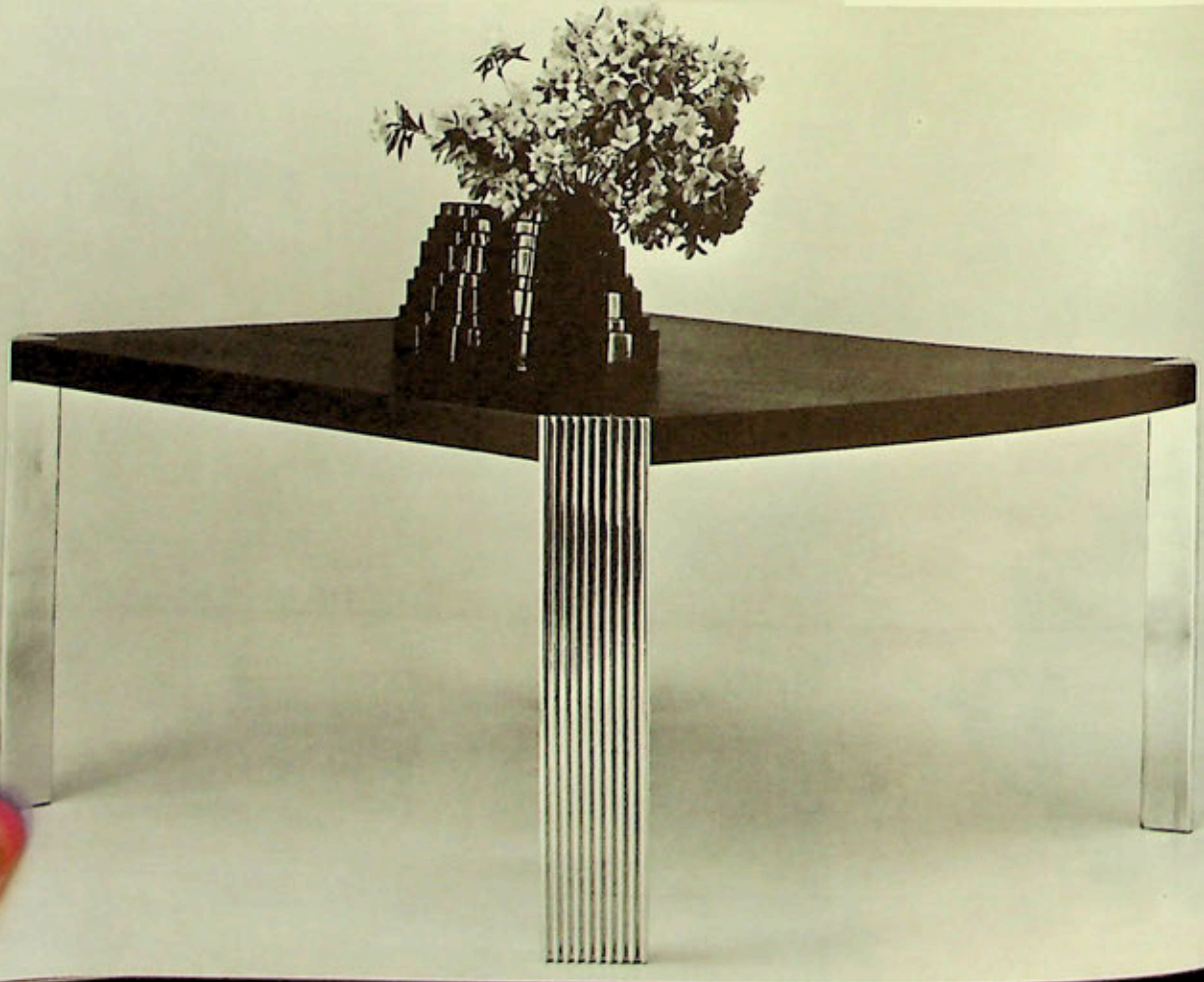


3



1 aussi être l'expression d'un langage tourné vers l'avenir, sans pour autant rompre avec les expériences passées qui ont servi à constituer le contexte visuel et culturel dans lequel nous vivons. A ces conditions, elle intervient dans notre environnement d'une façon positive, durable et dynamique. Elle devient un moyen de communication nouveau dont la valeur se mesure par rapport à l'homme et qui atteint sa pleine justification si le créateur sait y rendre sensible la résonance émotionnelle et lyrique des formes, des matières, des couleurs qu'il a choisi d'associer.

C'est pourquoi l'écueil à éviter est la facilité des improvisations éphémères, de l'inédit à tout prix, des mystifications érigées en nouveautés à sensation sous le couvert d'une technicité ou d'un fonctionnalisme prétendus, qui sont bien souvent l'alibi d'une carence d'invention chez le créateur. Celui-ci doit évidemment tenir compte des moyens techniques, des possibilités de production, des impératifs économiques. Mais c'est le résultat seul qui compte, la manière



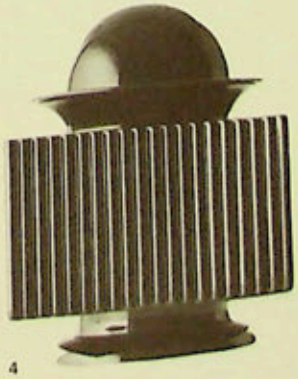
dont il a su dominer ces éléments, ces contraintes, pour créer une forme expressive.

Dans cette configuration formelle donnée à l'objet, le choix des matériaux intervient de façon essentielle. Il lui donne une signification, une présence qui dépassent de beaucoup les considérations purement utilitaires. A cet égard, Sergio Asti pense que les possibilités offertes par les matières nouvelles, et les utilisations que les moyens de production modernes permettent d'envisager pour les matériaux traditionnels, ne sont encore qu'à peine exploitées.

Sergio Asti ne croit pas que les créateurs d'aujourd'hui soient appelés à transformer, ni même à modifier notre société dans l'immédiat, encore moins qu'ils aient à satisfaire ses engouements, ses caprices. Pour lui, le rôle du designer est de voir au-delà de la mode et de l'éphémère, d'offrir des suggestions, de poser des jalons pour une évolution future.

C'est dire que le problème de l'édition des objets conçus par lui se pose en termes particuliers. Il suppose de la part des firmes concernées un esprit de collaboration très ouvert, à tous les stades de la réalisation, — mise en œuvre, fabrication, diffusion — et aussi le risque d'une moindre rentabilité immédiate. Mais les créations illustrées ici sont la preuve qu'une telle conception est finalement un critère de qualité: les meubles de Stilwood et de Sintesis, les vases de Venini ou les verres de la Cristallerie Arnolfo di Cambio, les lampes de Candle, les sièges de Poltronova ou de Zanotta s'affirment comme des succès d'aujourd'hui et des classiques de demain.

3



4

1 Fauteuil « Charlotte », en tube de métal chromé ou laqué, garni de cuir ou de velours, édité par Zanotta. 1966-68.
2 La table « Ambassador » comporte un plateau en marbre ou en bois laqué sur un piètement de métal chromé. Éditée par Sintesis. 1969-70.
3 Le salon d'exposition de Fiat à Milan. Le sol est recouvert de carreaux de céramique émaillée noire translucide, sauf dans la partie administrative traitée en marbre blanc et surélevée. Le plafond est également noir. Les parois de glace multiplient l'éclat des lampes, suspendues à une hauteur de 2,60 m environ. 1965.
4 « Boîte mystérieuse » en céramique à cannelures blanches, rouges et noires, avec couvercle, créée pour Cedit. 1968-69.

EN PERMANENCE

SUITE
DE
GRAVURES
ORIGINALES

ALECHINSKY - ARMAN - COURTIN - DEWASNE
MATTA - MESSAGIER - REINHOUD - TABUCHI
TAL COAT - BRAM VAN VELDE

SCULPTURES
ET
MULTIPLES

DEWASNE - MATTA - MESSAGIER

L'OEIL - GALERIE D'ART

3, RUE SÉGUIER PARIS 6e 326 03 94

FUNK ART

Suite de la page 26

ses grimaces! On aperçoit ainsi tout ce que l'actuelle remise en cause des moyens de la peinture ou de la sculpture par l'Art Conceptuel, l'Earth Art ou le Land Art doit à l'esprit destructeur, dadaïste et anti-narcissique du « funk ». Et l'on n'est pas surpris de constater la place qui, dans ce mouvement de contestation de la nature même de l'objet artistique, échoit à des artistes dont les origines « funk » sont indiscutables: c'est le cas d'un Nauman en particulier. Nous avons vu cependant que le ressort nihiliste n'était que l'un des deux aspects du « funk ». A la faveur de la crise générale que traverse actuellement la civilisation américaine, ce nihilisme connaît aujourd'hui un retentissement et un accomplissement qui, logiquement, devraient bientôt accuser l'urgence d'une intervention du principe lyrique, le second ressort du « funk ». Certains diraient que le ressort surréaliste doit jouer après le ressort dadaïste. Une réflexion de James Monte nous aidera à préciser en quel sens pourrait s'affirmer sur le plan lyrique l'épanouissement du « funk ». Parlant d'un sculpteur relativement extérieur au « funk » puisque, bien que né à Los Angeles, il a longtemps travaillé à Chicago, H. C. Westermann, James Monte écrit que celui-ci « refuse « toute » grande tradition artistique et participe plutôt de ces cultures parallèles qui, au cours de l'histoire, ont été toujours présentes sinon toujours prises en considération. » La signification révolutionnaire ainsi prêtée à la sculpture de Westermann me paraît absolument éclairante pour le « funk art » tout entier, dont les aspects nihilistes eux-mêmes prennent une portée infiniment plus profonde.

Il ne s'agirait en effet de rien moins que de balayer les formes et l'esprit des cultures superficielles qui, jusqu'à ce jour, ont presque toujours tenu le devant de la scène et de leur substituer des formes et un esprit en prise directe sur les cultures profondes (généralement tenues pour non-culturelles, justement). Dans une certaine mesure, le programme du « funk » absorberait, mais sans s'y limiter, les revendications de l'Art Brut à une authenticité créatrice tirant d'une individualité inentamée tous ses pouvoirs. La différence tiendrait d'abord au fait que la plupart des manifestations de l'Art Brut ne tiennent pas compte des conditions de vie urbaine qui, dans le monde occidental industrialisé, sont cependant celles qui concernent la grande majorité. Et aussi à ce que la nostalgie que l'on peut éprouver des grandes libertés créatrices d'une Aloïse ou d'un Wölfli ne doit pas nous faire envier leur aliénation (au sens propre du terme) mais au contraire nous inspirer (si faire se peut) d'y remédier sans l'appauvrir. A ce compte seulement, il ne me paraîtrait pas absurde de définir l'ambition à long terme du « funk art » comme le désir de constituer un Art Brut « urbain » (une fois de plus, nous ne sommes pas très loin du Surréalisme). Ambition que je ne me serais pas cru autorisé à formuler si deux des défenseurs du « funk », dont les positions sont d'ailleurs fort contradictoires, Peter Selz et James Monte, ne s'accordaient curieusement à reconnaître que, bien que totalement étranger à la Californie, Claes Oldenburg, évidemment, est le maître du « funk »...

La documentation ici réunie l'a été à partir de l'exposition organisée en avril-mai 1967 par Peter Selz à l'University Art Museum de l'Université de Berkeley. A l'organisateur, on a alors reproché, entre autres, d'avoir voulu institutionnaliser le « funk » et, en somme, d'avoir créé une nouvelle étiquette. La répugnance des artistes à porter un uniforme est souvent considérable; celle des artistes californiens l'est davantage encore. D'un autre côté, le geste de nommer a toujours eu une signification magique pourvu que soient remplies certaines conditions. Moi qui, à grande distance, à l'aide d'une information souvent insuffisante (par exemple en ce qui concerne Bob Brannaman, Jay De Feo, Art Grant, Tom Holland et Fred Martin), me suis efforcé de pénétrer le phénomène « funk », il me paraît qu'en décidant de sortir de l'ombre ce réseau de forces souterraines de l'art californien d'aujourd'hui, par la vertu en somme d'un geste magique, Peter Selz pourrait bien avoir précipité la prise de conscience en profondeur d'un mouvement artistique révolutionnaire de toute première importance (et quand bien même ce seraient d'autres qui, demain, poursuivraient l'aventure; et quand bien même les formes de l'action, de la création, deviendraient autres). Oui, je suis prêt à parier que l'on n'a pas fini d'entendre parler du « funk art ».

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1969

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1969. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier Paris VI^e.

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 130,00
1956 F. 130,00
1957 F. 130,00
1958 F. 130,00
1959 F. 130,00
1960 (épuisé)
1961 F. 130,00
1962 F. 150,00
1963 F. 150,00
1964 F. 150,00
1965 F. 150,00
1966 F. 150,00
1967 F. 150,00
1968 F. 150,00
1969 F. 150,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

SOTHEBY & CO.

Fondé en 1744
Compagnie affiliée: Parke-Bernet Galleries Inc., New York

Vente aux enchères le jeudi 26 novembre 1970

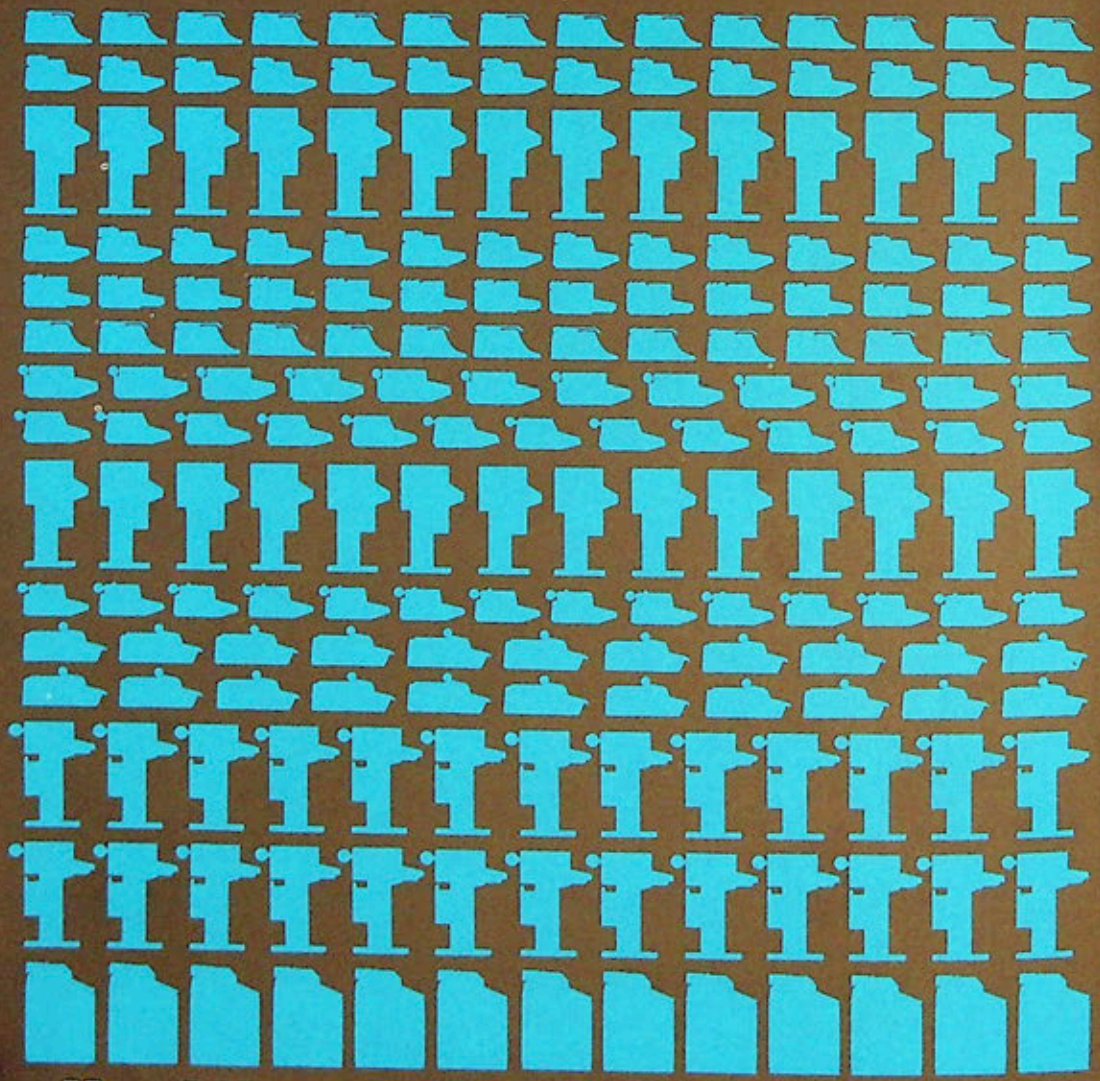
Vente importante de gravures de Rembrandt

L'ange apparaissant aux bergers (B.44), gravure, belle épreuve du 3e état
Catalogue illustré: £3, port inclus

Sotheby & Co., 34-35 New Bond Street, Londres W1A 2AA
Téléphone: 01-493 8080. Télex: Londres: 24 454
Télégrammes: Abinitio Londres

Représentant à Paris: Valentin Abdy
8 rue de Duras, Paris 8e
Téléphone: 265-2599

Olivetti
projette produit
distribue
les machines
de l'information



olivetti

L'ŒIL
ARCHITECTURE
DESIGN
DECORATION

Nous avons ouvert Rive Droite une nouvelle galerie consacrée à l'art de vivre à l'anglaise au milieu du XX[e] siècle : vous serez surpris. Depuis vingt ans, nous collectionnons les meubles anglais Rive Gauche, 63, rue du Bac et nous les éditons au 45 de la même rue. Si vous aimez l'acajou et les cuirs patinés, la vigueur sans tapage avec un soupçon de baroque, vous avez souvent regardé la silhouette de cette library-table Regency, les courbes souples mais masculines de ce sofa Early Victorian et le confort très grand seigneur de ce fauteuil Chippendale. Mais vous ne les aviez jamais vus au milieu d'une harmonie grège et blanche, de daim et d'acier. Sur cette page, hors du temps et de l'espace, ils sont rassurants comme la tradition britannique : Avenue Victor-Hugo, ils sont audacieux comme le Swinging London, le Londres fou, fou, fou...
C'est l'événement de l'automne, à deux pas de chez vous.

GALERIE REGENCY

Membre du Syndicat National des Antiquaires Français

RIVE GAUCHE

ANTIQUITÉS
63, rue du Bac 548-33-10

MEUBLES ET SIÈGES D'ÉDITION
45, rue du Bac 222-41-40

RIVE DROITE

ANTIQUITÉS DÉCORATION
94, avenue Victor-Hugo, Paris 16[e]

la première histoire
complète
et internationale
de l'Art moderne

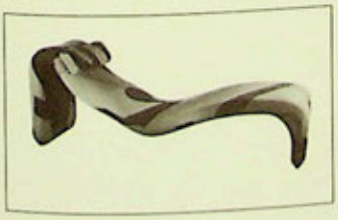
---

de 1880 à nos jours

---

toutes les formes d'art
tous les pays
toutes les tendances

peinture
architecture
sculpture
photographie
cinéma
arts graphiques
arts décoratifs
esthétique industrielle...



phot. Lauros - Giraudon

deux splendides volumes reliés (23 x 30 cm), sous jaquette, 784 pages, 2500 illustrations, en couleurs et en noir, très important index

L'ART ET LE MONDE MODERNE

2 volumes, sous la direction de René HUYGHE, de l'Académie française, Prix Erasme, et de Jean RUDEL

DE L'INITIATION A L'ÉRUDITION, ENFIN UNE EXPLICATION CLAIRE, OBJECTIVE, NOUVELLE, POUR TOUS CEUX QUI «VOUDRAIENT COMPRENDRE»

FACILITES DE PAIEMENT · CHEZ LES BONS LIBRAIRES

BON à envoyer à La LIBRAIRIE LAROUSSE, 17, rue du Montparnasse - Paris 6e

Je désire examiner, gratuitement, la documentation en couleurs sur L'ART ET LE MONDE MODERNE

NOM ..... PRENOM .....

PROFESSION .....

ADRESSE .....

.....

collection in-quarto **LAROUSSE**

XIX

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — NOVEMBRE 1970 — Nº 191

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir

Pierre Casimir-Jean-Claude Vaysse: pages 2 à 8 – J. P. Chevalier: page 9 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 10 à 12, 15 à 17 et 63 – Balthazar Korab: pages 18-19 – The Museum of Modern Art, New York: pages 20, 22 et 23 – Hedrich-Blessing: page 20 – Knoll International: pages 20-21 – Michel Ecochard: pages 24 à 26 29 à 31 – Yves Martin: page 31 – Mitsumasa Fujitsuka- pages 32 et 35 – Yoshio Shiratori: page 35 – Marc Lavrillier: pages 41 à 46, 49 et 70 – Mario Mulas: page 64 – Alberto Fioravanti: page 64 – Roger Roche: page 67 – Raymond Martinot: page 69.

Photographies en couleurs

Pierre Joly-Vera Cardot: page de couverture, pages 13 et 14 – Michel Ecochard: pages 27 et 28 – Mitsumasa Fujitsuka: pages 33 et 34 – Yoshio Shiratori: page 34 – Marc Lavrillier: pages 38, 39 40 et 72.

Notre couverture

La Hamburger Elektrizitätswerke à Hambourg.

Notre prochain numéro

Un numéro de Noël plus vivant, varié et somptueux que jamias.

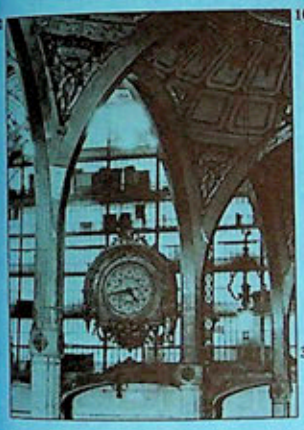
Abonnements

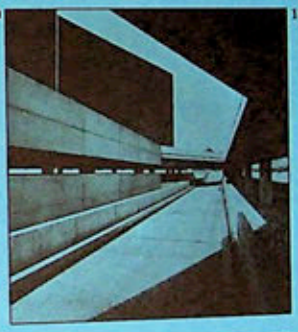
France: *Fr. 125.— ; zone franc*
(avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 139.—).
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 95.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1300.— ; M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.— ; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.– ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.— ;*
(avec surtaxe pour envoi recommandé : $31.—)
Canada: *$28.— (recommandé : $32.—)*
L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 110.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

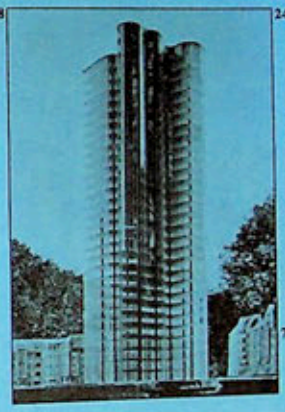
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

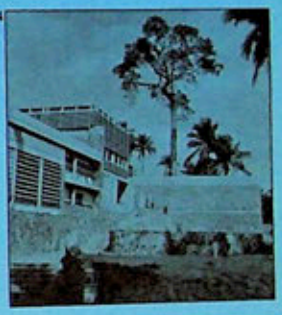
Sommaire

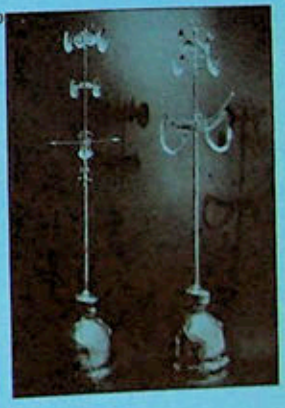
2 Paris assassiné, par François Loyer
10 Arne Jacobsen à Hambourg, par Pierre Joly
18 Mies, l'homme d'une idée, par François Loyer
24 Négritude et architecture contemporaine à l'Université du Cameroun, par Michel Ecochard et Claude Tardits
32 A Tokyo, Ban Kan I, Ban Kan II, enquête de Nicole Le Caisne
38 Acier cor-ten et verre teinté à la Royale Belge, par Georges Dethosse
62 L'Œil aux aguets sur le Sicob
70 4e Suite de gravures contemporaines











François Loyer

PARIS ASSASSINÉ

La destruction de la Gare d'Orsay, affectant un site unique au cœur de la capitale, met en lumière l'absence de politique d'urbanisme ainsi que l'éparpillement des responsabilités à l'échelon municipal

Le bruit en court avec insistance: la Gare d'Orsay, qu'on devait démolir depuis bien longtemps, ne va plus tarder à l'être. L'hôtel de classe internationale prévu à son emplacement sera réalisé par une puissante compagnie d'assurances, sur les plans de MM. Coulon et Gillet, architectes. En 1962, lorsqu'un concours avait été ouvert, la destruction de la Gare d'Orsay avait suscité bien des protestations, et c'est ce qui explique sans doute qu'on ait attendu huit ans encore avant de passer à l'action.

Néanmoins, tant que le premier coup de pioche n'a pas été donné (et même après l'obtention du permis de démolir et du nouveau permis de construire), on reste libre de s'élever contre une reconstruction qui apparaît mauvaise à tous égards: non seulement parce qu'on détruit un édifice qui était un jalon important dans l'histoire de l'architecture française au début de ce siècle ou parce que l'emplacement s'accommodera mal d'une construction nouvelle, surtout de grand volume; mais encore parce que, dans le contexte de la région parisienne, l'emplacement choisi est anti-urbanistique; et enfin, parce que le choix des architectes est contestable.

Le premier grief est archéologique: Laloux, professeur de l'Ecole des Beaux-Arts, Grand Prix de Rome et fondateur de l'atelier Laloux-Le Maresquier dont on a fêté le centenaire il y a deux ans, était par excellence un architecte « pompier ». Il est de ceux qui ont excité les sarcasmes de Le Corbusier, qui n'en avait pas seulement contre le Cercle Militaire! Ainsi, l'immensité des arcades de la façade sur quai et des pendules qui ornent les pavillons d'encadrement a été l'objet de bien des quolibets: de fait, on lit facilement l'heure à la Gare d'Orsay du haut de la butte Montmartre. Il est vrai aussi que les statues emblématiques des villes desservies par le chemin de fer d'Orléans sont d'un gigantisme stupéfiant. Mais cette démesure a quelque chose de trop exceptionnel pour qu'on la néglige: la Gare d'Orsay est faite pour être vue à distance – des Tuileries, par exemple, ou de la place de la Concorde. Comme le Grand Palais, son contemporain, elle joue essentiellement sur l'effet de masse; et, tandis qu'au Grand Palais le rapport de l'enveloppe et de la verrière reste constamment détestable, à la Gare d'Orsay l'immense vaisseau longitudinal est habilement installé entre les énormes pavillons couverts en dôme à pans – c'est d'ailleurs le seul des terminus parisiens qui soit accessible latéralement et qui se distribue commodément sur deux niveaux, en jouant sur l'enterrement des voies ferrées.

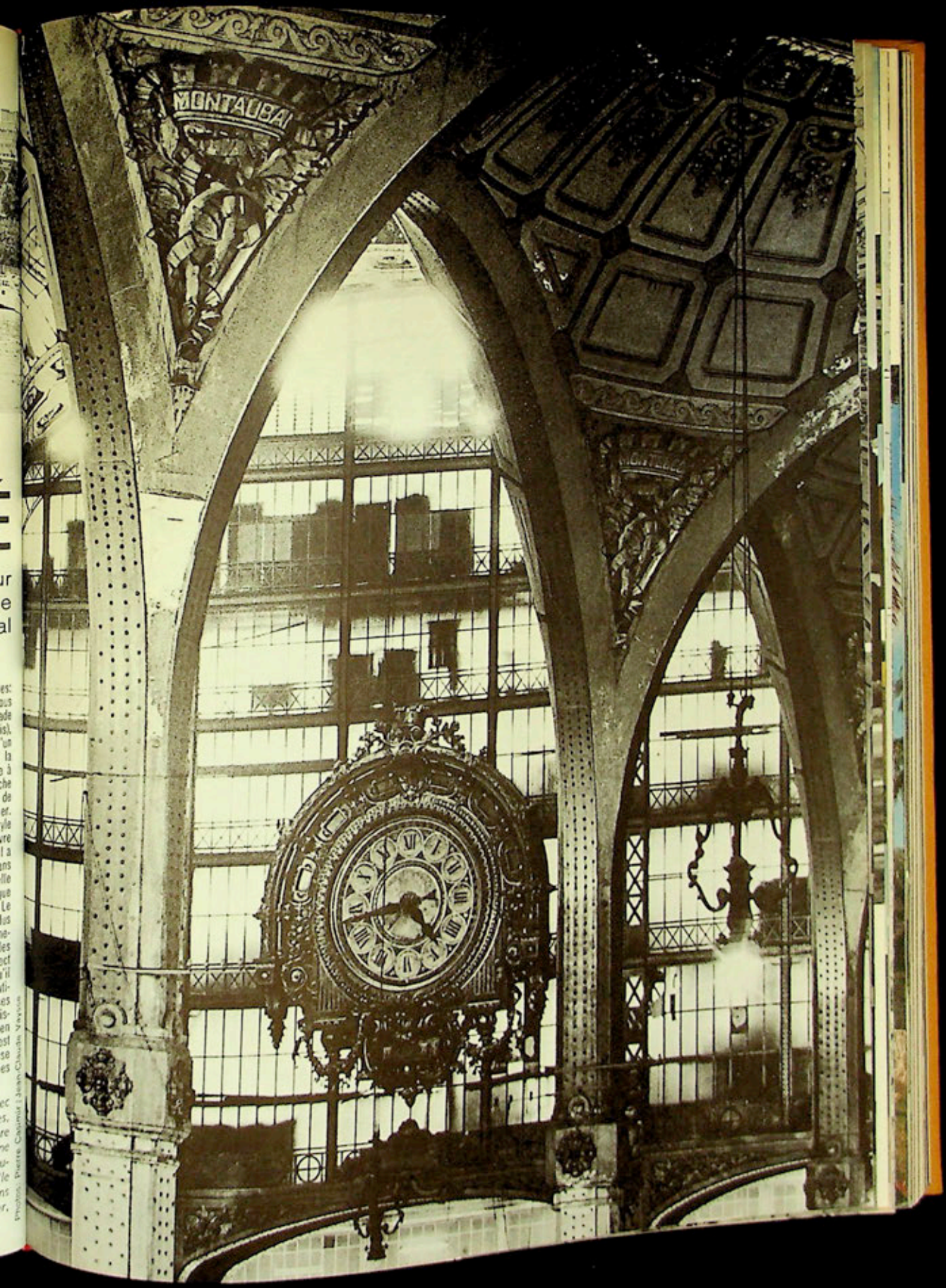
L'ornementation elle-même est fort intéressante: de loin, on voit le mascaron de zinc – visage d'Hermès hermaphrodite – qui timbre la clé de la verrière métallique, et les statues monumentales, sœurs de celles que Napoléon III a installées à la Concorde. On voit aussi les gigantesques épis de faîtage sur le sommet des dômes: la parenté avec le Louvre y est très évidente; seul change le caractère: du goût baroque et contourné qui fut celui de Lefuel, Laloux est revenu à un style plus dur, plus contrasté, dont l'effet architectonique est si souligné qu'il est littéralement brutaliste (si l'on nous permet d'appliquer le vocabulaire de l'architecture contemporaine à une certaine forme du classicisme tardif).

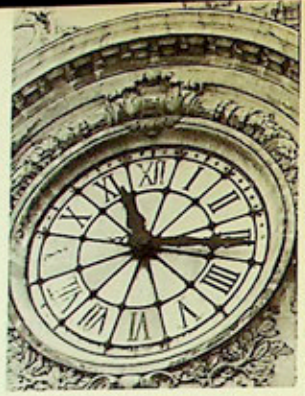
Quand on connaît bien l'art de la fin du XIX[e] siècle (et surtout l'art français, dont le destin classique, imposé par l'enseignement des Beaux-Arts, est assez particulier), on comprend dans l'œuvre de Laloux les réminiscences de ses maîtres: les dômes à pans d'un Lefuel, nous l'avons dit, les oculi d'un Duban (façade de l'Ecole des Beaux-Arts, quai Malaquais), mais aussi l'esprit décoratif austère d'un Vaudremer ou d'un Ginain et toute la violence du système de masses propre à l'art Napoléon III: « Notre art se rapproche du style Louis XIV par maints effets de masse », disait justement Charles Garnier. Avec la Gare d'Orsay, ce grand style officiel culmine et meurt: on y découvre tout ce qu'il contenait en germe et qu'il a exprimé souvent trop modérément dans une enveloppe décorative conventionnelle héritée du classicisme orné, romantique d'Hittorff ou de Rohault de Fleury. Le conflit des masses énormes, ici, n'est plus déguisé, non plus que celui de l'ornementation lourde avec les murs ou les encadrements nus – ce dernier aspect n'a jamais été assez souligné, alors qu'il est essentiel dans l'esthétique « anti-classique » du XIX[e]-XX[e] siècle prenant ses exemples dans l'art ottoman de la Renaissance, où le contraste de l'ornement en tapis avec la nudité des masses est poussé à l'extrême. La sculpture, en se réduisant à des agglomérations de masses

1 La Gare d'Orsay, vue depuis la place de la Concorde: les rives de la Seine, défigurées en aval de l'île Saint-Louis, étaient encore intactes de la Concorde à la Cité. Le Louvre, la Sainte-Chapelle, Notre-Dame et l'Institut constituaient un paysage presque unique, que prolongeaient les plantations et les monuments du XIX[e] siècle. Quand la Gare d'Orsay, répondant du Louvre, aura disparu, remplacée par un édifice hybride, entassé sur une parcelle trop étroite et rendu plus absurde encore par un programme qu'une spéculation effrénée a surchargé au-delà du raisonnable, que restera-t-il du Quai d'Orsay?

2 Du second hall de la gare, on aperçoit la pendule placée sur la verrière ouest de la salle des pas-perdus. Tout ici respire l'anticlassique: contraste avec le fond, déséquilibre du support, surcharge et redoublement des cadres, aboutissant à l'isolement des formes. Le cartouche trop petit, son maigre feuillage et sa couronne qui timbrent la quadruple bordure du cadran ne répondent en rien au support exhaussé, dont les volutes et consoles miniaturisées sont écrasées sous les pendentifs, les cartouches et les pampres. Nulle part, la désintégration d'un vocabulaire ne peut être aussi sensible que dans ce détail. C'était là le génie de Laloux, dont on aurait pu dire, avec Garnier, qu'il était « le dernier homme de la Renaissance ».

Photos: Pierre Casaril-Jean-Claude Vaysse


MONTAUBA



PARIS ASSASSINÉ

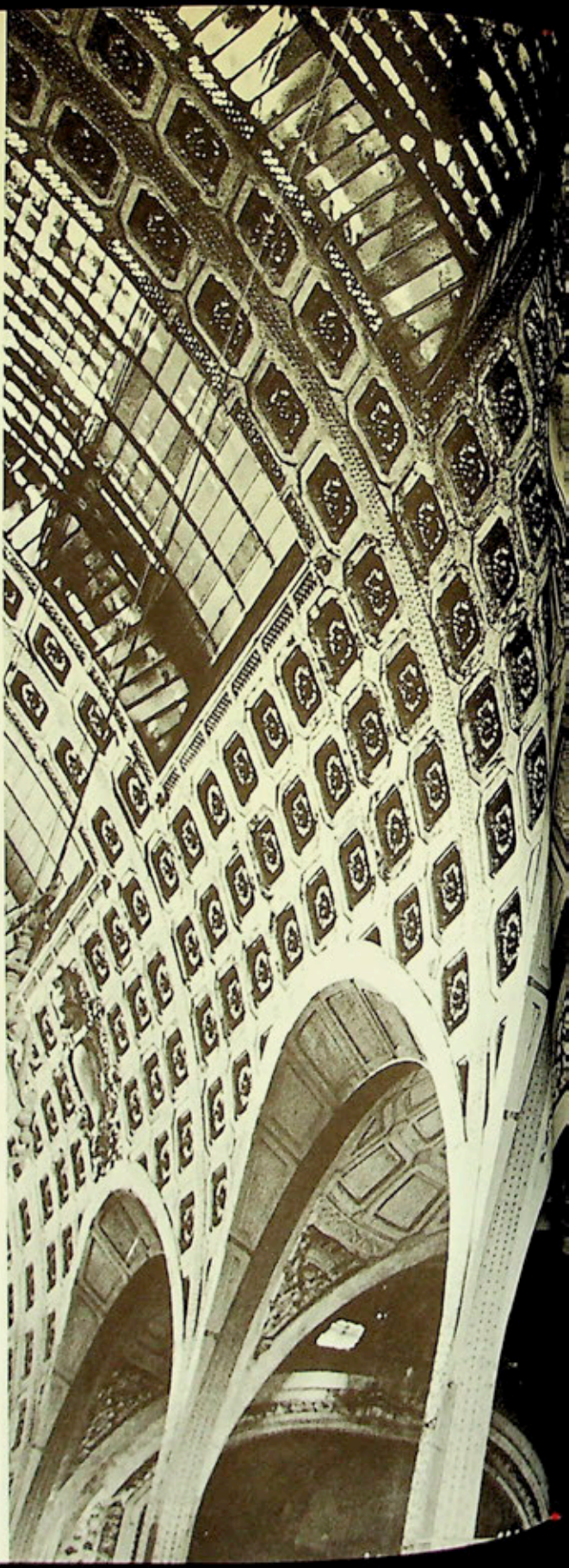
pyramidantes, et la fresque, dans des teintes plates et cernées, proposaient un accompagnement unifié à ce type d'architecture hypermonumentale.

Parce que ce n'est plus notre sensibilité, parce que cette brutalité, ces conflits sont aussi pénibles à supporter que la pâte orchestrale trop épaisse d'un Bruckner, on veut détruire aujourd'hui des édifices tels que la Gare d'Orsay – considérée comme le plus intolérable des monuments 1900 de Paris, le goût contemporain lui ayant une hostilité qui va plus loin qu'une simple notion esthétique. C'est le contenu, l'arrière-plan de civilisation exprimé par ce monument colossal qui lui est insupportable, comme, tout à fait à l'inverse, la mignardise de Marly pouvait l'être à Robespierre – et qui ne regrette pas Marly? Il importe de faire ici « l'histoire de l'histoire de l'art » avant de prononcer un jugement de qualité.

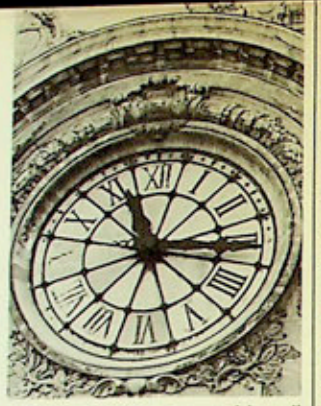
Parlons maintenant de l'emplacement de la Gare d'Orsay: certes, l'édifice est bien grand par rapport au petit hôtel de Salm (Palais de la Légion d'Honneur) qui le jouxte, mais il n'est pas sans rapports avec lui – ne serait-ce que par le rappel des niveaux de corniche et la correspondance établie entre coupoles de l'hôtel et arcades de la gare. D'autre part, la gare est en face du pavillon de Flore, ce qu'on lui a reproché – mais justement son style lourdement monumentalisé l'y associe fort bien, avec le rappel significatif des pavillons. Qu'on nous permette même un paradoxe: la qualité architecturale de la gare nous paraît supérieure à celle des pavillons terminaux du Louvre dont l'ornementation est par trop éclectique, Lefuel s'y étant perdu dans un décor redondant que Visconti aurait su éviter. L'écart des dates est fort étroit entre les deux édifices, autorisant cette comparaison: le pavillon de Flore est construit en 1878, la Gare d'Orsay en 1899 – vingt ans seulement. En fait, les édifices sont très parents, ils répondent à une volonté de balancement; bref, ils ont été si étroitement associés par Laloux que la disparition de la gare va se répercuter de la manière la plus malheureuse sur ces pavillons isolés qui sont au bout des immenses bras du Louvre, encadrant le spectre des Tuileries: on a peine à croire qu'un édifice nouveau puisse mieux s'intégrer à ce contexte difficile, où les faiblesses de la composition architecturale du nouveau Louvre sont les plus évidentes.

Quittant ces considérations purement visuelles sur le parti architectural et la silhouette générale des quais de la Seine entre la Concorde et la Cité, en un des points les plus sensibles de la ville (et les mieux préservés), on peut maintenant envisager des problèmes purement fonctionnels. Le premier d'entre eux concerne « l'emprise SNCF » de la gare souterraine: on imagine mal comment un nouvel édifice va pouvoir s'installer sans sous-sol. Les immeubles contemporains sont des icebergs: deux tiers immergés pour un tiers visible. Il est évident que l'on rattrapera en hauteur ce que l'on va perdre en sous-sol. Dire donc que la gare actuelle est trop massive par rapport à l'hôtel de la Légion d'Honneur est une hypocrisie: ce sera pire encore à l'avenir. Sur un terrain qui, tout compte fait, n'est pas bien grand, on a toutes les chances de voir apparaître une large caisse de soubassement occupant le volume actuel de la gare et, au-dessus, une tour, profilée avec plus ou moins de bonheur – il n'y a pas d'autre parti possible, sauf changement complet de programme.

Quelle absurdité n'y a-t-il pas, aussi, de détruire un bâtiment dont la construction robuste pouvait résister durant des siècles? On objecte qu'il n'avait plus sa raison d'être, qu'il n'était plus fonctionnel dans la mesure où les quais, conçus pour la longueur des trains au début de ce siècle, étaient devenus trop petits. Ce n'est pas à nous de dire le contraire, mais on peut, toutefois, faire deux observations sur ce sujet: la première concerne la ligne Gare d'Orsay – Aéroport d'Orly. Avec une mauvaise volonté tenace, la SNCF se refuse à relier Orly à la ligne d'Orsay, pourtant fort proche. Orsay, la plus somptueuse des gares de Paris, n'aurait certainement pas été déplacée comme aérogare – mieux sans doute que la Gare des Invalides, un édifice mal implanté dont la présence gâche la perspective à cause de la surélévation que nécessita la couverture des voies. L'autre remarque concerne les Trans European Express (T.E.E.): ce sont des trains courts auxquels la Gare d'Orsay conviendrait à merveille (les trains de banlieue eux-mêmes ne sont pas si longs – à preuve que la SNCF ne songe pas à abandonner l'exploitation souterraine de la gare!).



Séparée de la rue par deux passages successifs, la grande salle des pas-perdus est placée juste au-dessus des voies. Inspiré par les voûtes de thermes romains — il en reprend jusqu'au motif de la fenêtre thermale — Laloux est également le continuateur de Labrouste, dont il utilise la méthode de construction par ossature apparente en charpente de fer et remplissage de panneaux de stuc moulé. Le dialogue des caissons à rosettes et des tiges d'acier riveté constitue un mélange presque unique, incarnant dans le fer et le plâtre les rêves de la Renaissance.



PARIS ASSASSINÉ

La SNCF (ou la ville de Paris?) songe seulement à réaliser une opération immobilière de très grand rapport, un terrain si bien placé avant une valeur considérable. L'Etat, qui accuse les spéculateurs, est le pire des spéculateurs: qui aurait eu l'audace de réaliser Maine-Montparnasse s'il n'avait été assuré d'une totale impunité? Seuls des organismes officiels peuvent agir avec cette impudeur, face à une opinion ouvertement réprobatrice.

Il est du devoir du critique de dénoncer sans ménagement l'attitude de l'Etat en ces sortes d'affaires: il ne s'agit pas seulement de la destruction d'un monument que des historiens d'art vont regretter, il s'agit d'un « crime urbanistique », d'une sorte de scandale immobilier dont le malhonnête promoteur n'est pas un particulier qu'on jetterait en prison, mais une organisation anonyme, administrative, et qui se targue de son anonymat pour réaliser les pires horreurs. Si la ville elle-même spécule, qui ne spéculera pas? Et où ira donc l'urbanisme? Il ira, comme on le voit, à être absolument bafoué sous le couvert d'opérations de modernisation.

Il y a des crimes urbanistiques comme il y a des crimes économiques, envers lesquels la loi est presque toujours impuissante. La destruction d'un site urbain – la Seine, entre la Concorde et l'Ile de la Cité – ne devrait pas être sanctionnée par la seule indignation du public, elle devait être empêchée parce qu'elle est une atteinte trop grave à une certaine image de la ville qu'on appauvrit et qu'on détériore.

Précisons nos griefs: la ville de Paris – représentée par son Conseil élu mais sans grand pouvoir, puisque deux préfets nommés par le gouvernement coiffent un Président honorifique – cette ville de Paris bénéficie d'une étonnante fiction administrative qui en trace les limites au niveau des boulevards extérieurs, là où passait l'enceinte de M. Thiers, détruite depuis plus de quarante ans. Dans cet étroit périmètre, la ville règle ses opérations d'urbanisme sans tenir aucun compte de ce qui se passe au-dehors. Il y a même deux schémas directeurs, associés avec plus ou moins de bonheur. Et la ville, qui manque de terrains mais non de ressources, se concentre, réalise ses petites opérations intérieures.

Or, pendant ce temps, une immense banlieue informe est née, groupant maintenant une population plus importante que celle comprise « intra muros ». Cette banlieue est divisée en communes suburbaines, avec des municipalités responsables et des départements qui ont chacun leur gestion. Une tentative de coordination a été faite par la fondation de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne (IAURP), dont on n'a pas tardé à restreindre les prérogatives. En fait, en matière d'urbanisme, on a réussi à atomiser les responsabilités, ce qui rend impossible tout plan cohérent au niveau régional et favorise à l'inverse les pressions locales, particulièrement à Paris, où la responsabilité politique n'appartient pas aux élus!

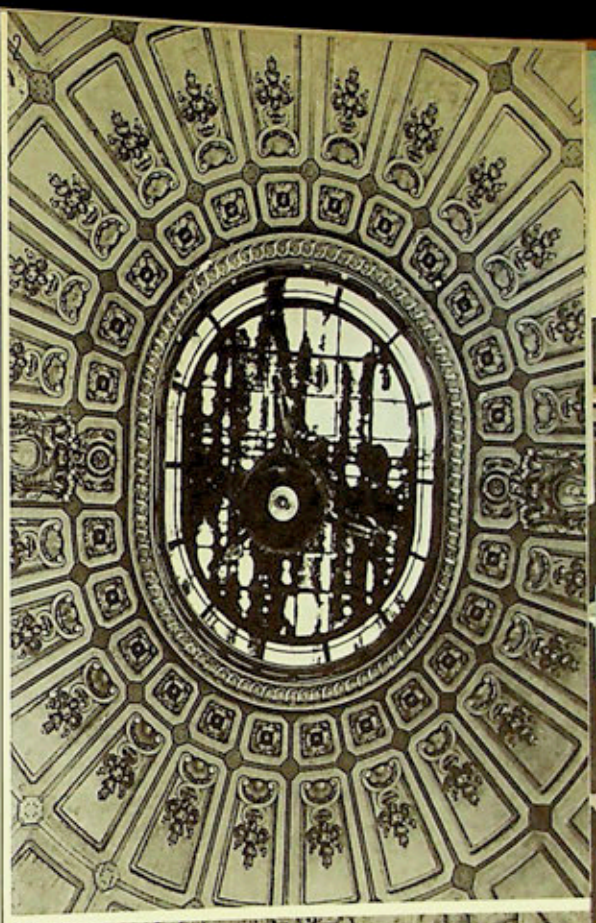
Il y aurait bien une solution à ce problème: remplacer la fiction administrative actuelle par un Conseil de la région parisienne qui serait vraiment responsable de la politique urbaine. Mais depuis la Commune, les gouvernements successifs ont toujours fait barrage à un tel regroupement, par crainte du pouvoir populaire. Et l'évolution politique des communes de banlieue à ce siècle a donné plus de consistance encore à cette inquiétude: si le découpage électoral était modifié, il y aurait bien des chances que la majorité se modifie également au niveau d'un Conseil régional.

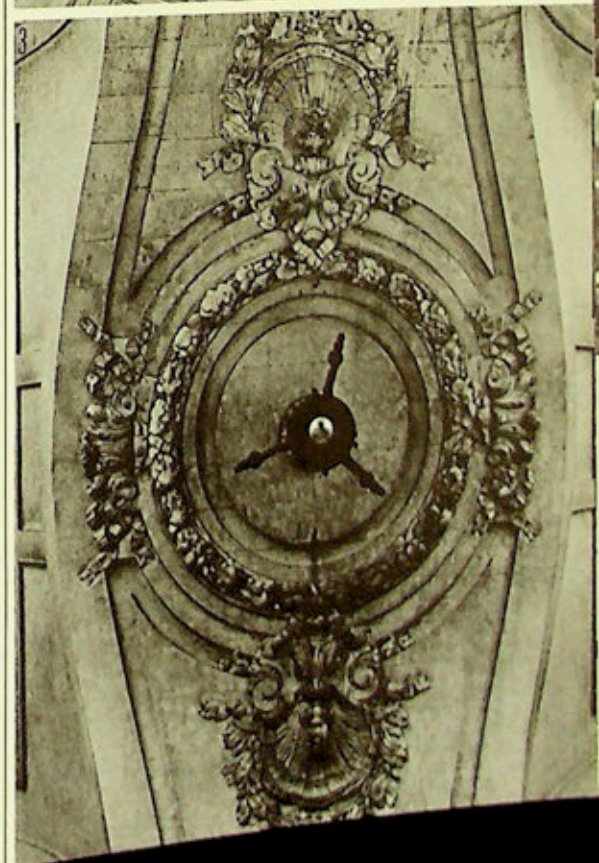
Ce problème d'ordre purement politique a les plus graves répercussions sur l'urbanisme de la région parisienne, il explique qu'on puisse à Paris, sous l'aiguillon de la spéculation, mener une politique de concentration urbaine qui défavorise totalement la banlieue en avant pour seconde incidence de défigurer définitivement une des plus belles villes du monde. Voilà ce qu'il faut avoir le

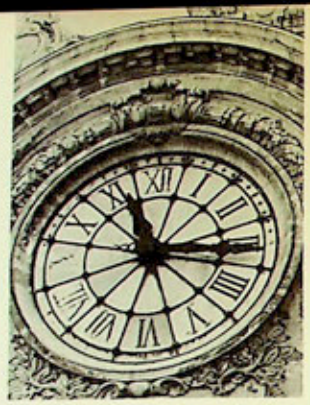
1 Les coupolettes du second passage, formant écran entre la rue et la grande salle des pas-perdus, prennent, dans leur surdimensionnement, un visage presque étouffant à l'intérieur de ce ventre-de-baleine qu'est la gare d'Orsay: Un art en même temps si brutal et si maniéré résume les contradictions internes de l'époque qui l'a vu naître.

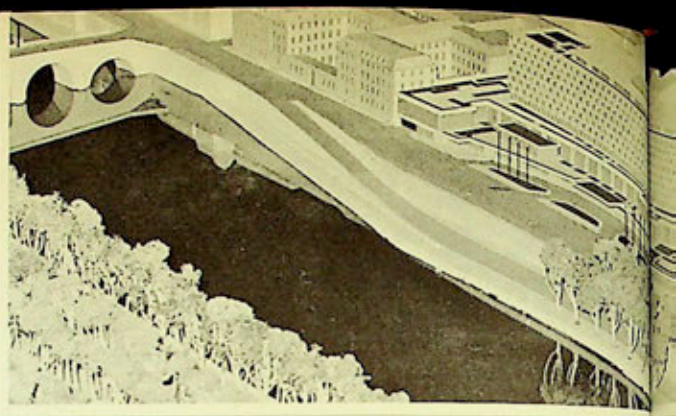
2 Etirées dans le sens de la profondeur, les verrières coiffant les coupoles du second passage créent la transition entre l'extraordinaire volume de la grande salle et l'entrée monumentale en pierre de taille: le relief s'y adoucit, la lumière zénithale ou longitudinale cède le pas à un puissant éclairage latéral, favorisé par l'importance des arcades ouvertes au Nord sur le quai.

3 Entre les tunnels transversaux des voûtes du premier passage, les courbes gauches des doubleaux et leur ornementation conventionnelle de coquilles, de feuilloges et de rubans nous ramènent vers un vocabulaire classique que l'enveloppe extérieure, hormis l'étonnante brutalité de ses masses, confirmera: sans doute Laloux était-il conscient de cette violence et tendait-il à la déguiser?









PARIS ASSASSINÉ

courage d'écrire: l'urbanisme de Paris « intra muros », dans toutes les opérations actuellement entreprises avec l'assentiment des élus du Conseil de Paris, est un assassinat – un assassinat dans la mesure où l'on refuse d'admettre que Paris, aujourd'hui, c'est aussi sa banlieue, que c'est là qu'un investissement urbain doit se porter: c'est là les autoroutes, les métros, les logements, les bureaux... Plus tard, quand sa banlieue aura été structurée, on sera en droit d'« embellir » une capitale historique. Mais aujourd'hui, nul ne peut, sous le honteux prétexte de l'efficacité et de la rentabilité, massacrer la capitale en y introduisant la surcharge abusive de bâtiments colossaux inadaptés à leur environnement.

Nous avons regretté la prochaine disparition de la Gare d'Orsay, souligné les difficultés d'une intégration au site pour tout bâtiment nouveau et enfin fait le procès de l'« uburbanisme » (comme dirait Pierre Dufau) enfermé dans des distinctions qui ne sont plus valables depuis près d'un siècle puisque la ville entre-temps a décuplé sans que les structures administratives se modifient – Paris est aujourd'hui un véritable « bourg pourri ». Mais nous avions gardé en réserve le dernier de nos griefs: le choix des architectes.

Il y a eu un concours, on le sait, auquel Le Corbusier participait. Le projet de ce dernier, sur un mauvais programme, n'était guère estimable. On pouvait déplorer qu'une banque, pourvue d'immenses moyens, se soit « offert » un architecte prestigieux, dont elle employait le nom à une cause contestable. Mais tout de même – tant qu'à faire! – mieux valait le projet de Le Corbusier. On lui a préféré celui de MM. Coulon et Gillet, de la même manière qu'en 1920 on préférait Le Maresquier, et c'est là une chose bien désolante. Quand on a eu le loisir de regarder, de loin comme de près, la Faculté des Sciences de la Halle aux Vins, où M. Coulon est partie prenante, on ne put pas dire qu'on soit bouleversé d'enthousiasme. Et quand on a vu également la cathédrale de Royan, par Guillaume Gillet, on pense que l'esprit « Beaux-Arts » n'est pas mort: du traitement maladroit des formes aiguës, seul émerge le monumentalisme, la maîtrise plastique étant nulle – il suffit, pour s'en convaincre, de comparer l'édifice avec l'admirable Philharmonie de Berlin, de Scharoun!

Supposons maintenant le chef-d'œuvre qui sortirait d'une association entre la Halle aux Vins et la cathédrale de Royan: on aura une certaine idée du monument qu'on nous prépare. La maquette du projet, longtemps restée secrète, comporte un haut soubassement dont la façade symétrique sur le quai s'avance pompeusement jusqu'à une marquise d'entrée tandis qu'au-dessus de la terrasse du toit émerge une étrange tour de plan losangé, plus large que haute. Comme il était prévisible, l'encombrement de l'édifice dépasse largement celui de l'ancienne gare, puisqu'il rompt aussi bien l'alignement des toits que des façades.

Il y a des gens méchants dans Paris pour parler du « gang des petits fours » au sujet des anciens Prix de Rome – dont est M. Guillaume Gillet. Ces honorables messieurs décorés sont en effet assurés d'affaires magnifiques qui se traitent dans les réceptions officielles. Le Prix de Rome, qu'ils ont acquis de haute lutte, leur procure des commandes préférentielles de l'Etat. N'aurait-on pas meilleur goût de choisir des architectes doués? Les chefs-d'œuvre que sont les immeubles jumeaux de la rue Dauphine, face au Pont-Neuf, ou la Cité Morland, la Halle aux Vins (sauf la remarquable contribution d'Edouard Albert), la Halle aux Cuirs, le Palais de Chaillot ou l'ex-OTAN ont sans doute assez défiguré Paris pour qu'on nous évite de leur donner un petit frère en face du Louvre!

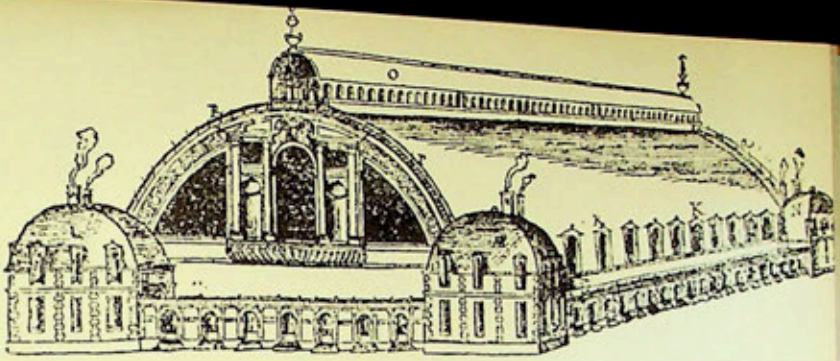
3

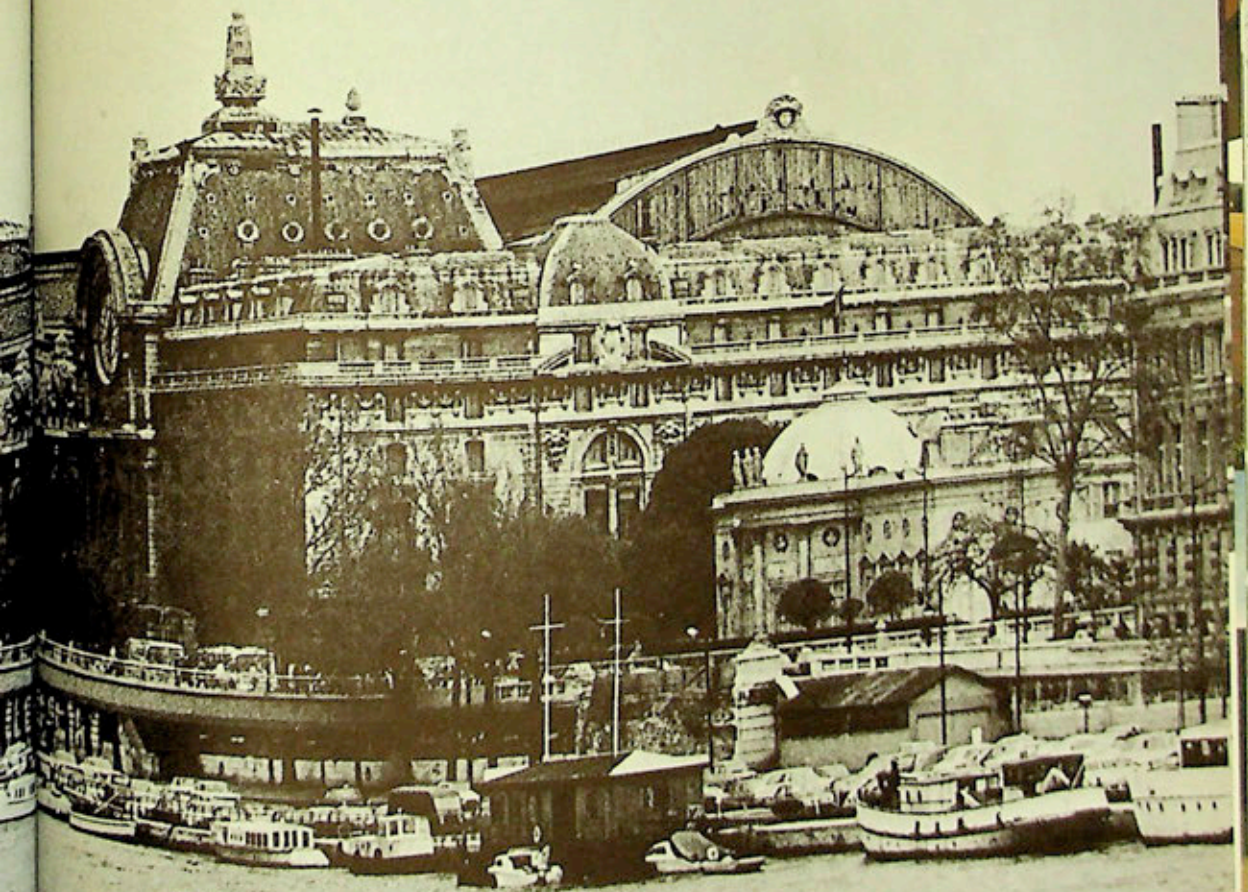
1 Adoucie par une vue plongeante sur la maquette, l'opposition entre le nouvel hôtel d'Orsay et son entourage reste néanmoins visible sur ce document. Il suffit d'un simple décompte d'étages pour remarquer que le bâtiment aura près de deux fois la hauteur de son voisin. Une architecture si banale — ni affirmée, ni intégrée — est réellement navrante: on ne pouvait espérer bâtiment plus plat, dans le meilleur style grand hôtel international!

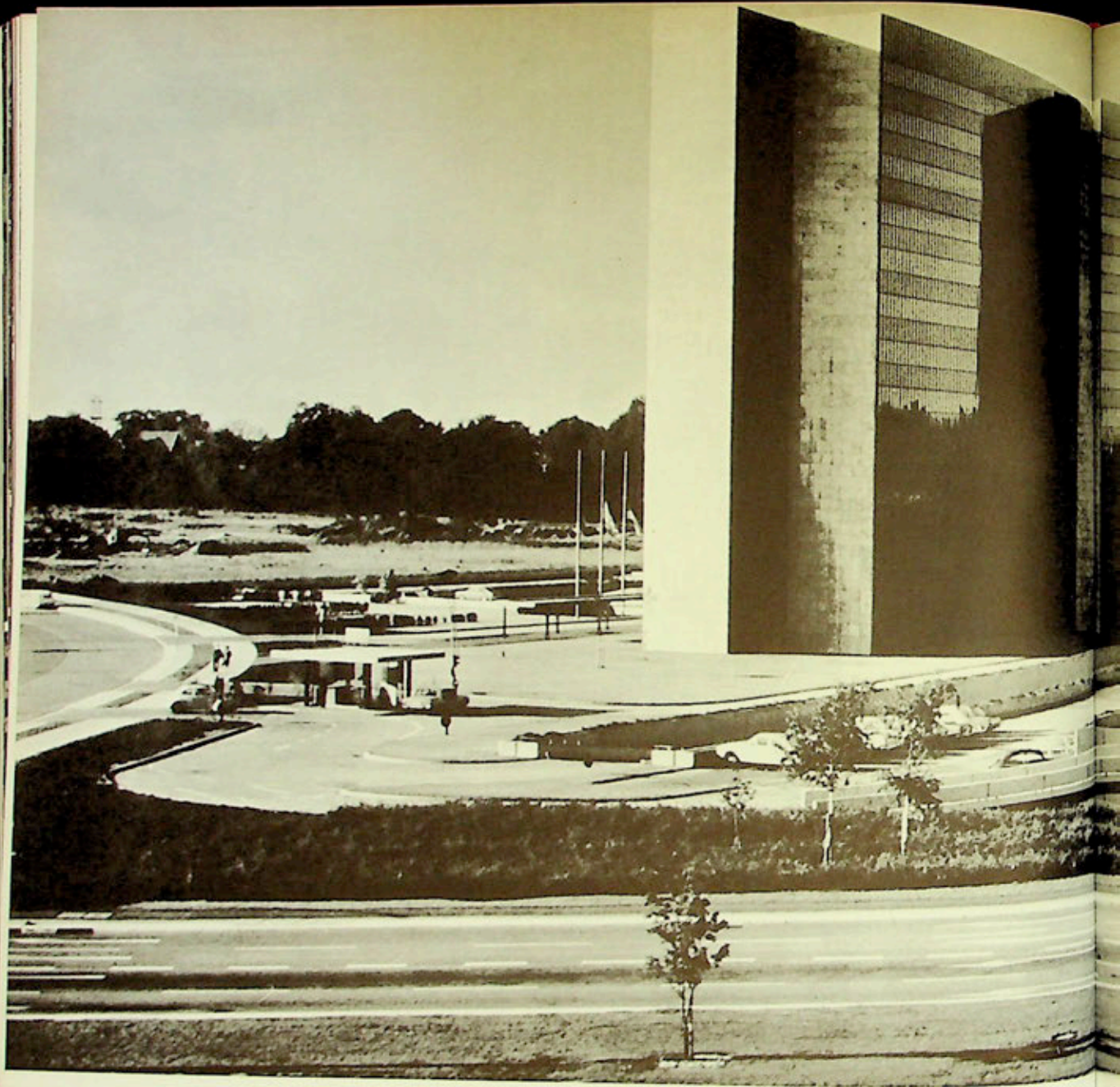
2 Projet pour une basilique, extrait de l'« Architecture » de Philibert Delorme (1567): la filiation de la Gare d'Orsay par rapport à ce modèle est très évidente, la connaissance des œuvres de la Renaissance était une source primordiale de l'architecture académique. Ici, le principe qui était celui de Delorme d'une grande halle en charpente de bois environnée de portiques et appuyée par des pavillons d'angles, se trouve exactement repris.

3 Dominant l'ancien hôtel d'Orsay, la grande voûte se dégage de son enveloppe en même temps qu'émergent les dômes à pans limitant la terrasse ornée de statues colossales et le grand comble brisé qui coiffent les deux halls successifs de l'entrée. Les volumes de la gare exprimaient une lutte véritablement titanesque entre les masses individualisées des couronnements et les lignes redoublées des corniches — tout à fait comme au Louvre.

2







Pierre Joly

UN CHEF-D'OEUVRE DE NECESSITÉ

ARNE JACOBSEN A HAMBOURG

Sur des terrains proches de l'aéroport et du parc municipal et bien desservis par le métro, la ville de Hambourg a mis en chantier un nouveau quartier d'affaires, qu'on nomme familièrement, dans le jargon international qui prévaut en pareille matière: City Nord. On peut s'interroger sur l'opportunité de créer de toutes pièces un tel quartier à vocation exclusive, alors que le secteur tertiaire ne se fait pas faute d'accaparer d'ores et déjà dans les villes modernes d'immenses domaines voués aux migrations alternantes et à ces hypertrophies étranges dont le symbole à l'échelle mondiale est Manhattan. Du moins le lieu est-il bien choisi, s'il est assez éloigné du centre traditionnel, proche du port, comme on peut bien imaginer.

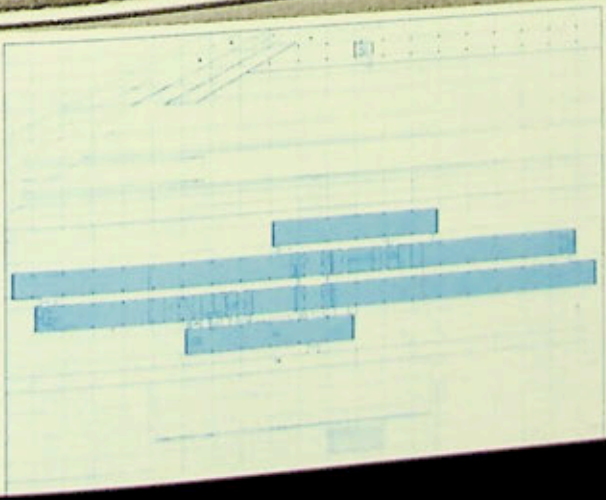
Nombre de grandes sociétés implantées à Hambourg ont donc entrepris d'y regrouper

Sur le vaste chantier de la Ville d'affaires Nord, à Hambourg, l'immeuble de la Hamburgische Elektricitätswerke occupe un terrain irrégulier, délimité par trois voies. Les parkings couvrent la partie la plus étroite du terrain. Le bâtiment principal s'étend du Nord au Sud dans sa partie la plus large. On distingue au fond la voie en talus et le viaduc métallique du Métro aérien (Stadtsbahn).

Photos : Pierre Joly et Vera Car

leurs bureaux, plus ou moins dispersés à travers les quartiers centraux de la ville. La Hamburgische Elektricitätswerke est du nombre. La « HEW » est une puissance typiquement hambourgeoise: la plus grande part de son capital est entre les mains de la ville. Elle fabrique à Hambourg l'énergie électrique qu'elle vend à Hambourg (et un peu au-delà des limites de la Ville-État, qui a retrouvé dans le cadre fédéral quelque chose de son statut ancien et de sa fierté de Ville hanséatique...)

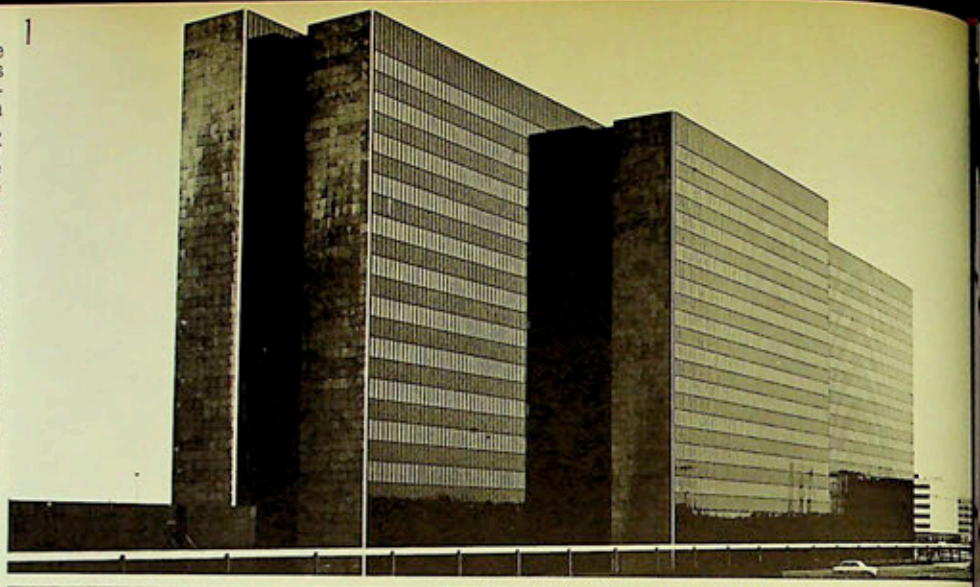
Avec six millions de kilowatts-heure vendus et plus de huit cent mille clients, c'est la quatrième entreprise d'Allemagne dans sa spécialité. Les bâtiments qu'elle souhaitait construire devaient abriter tout à la fois les services centraux de la compagnie (plus de 1700 employés et cadres) et le nouveau centre de contrôle de la distribution, le plus moderne d'Europe, où

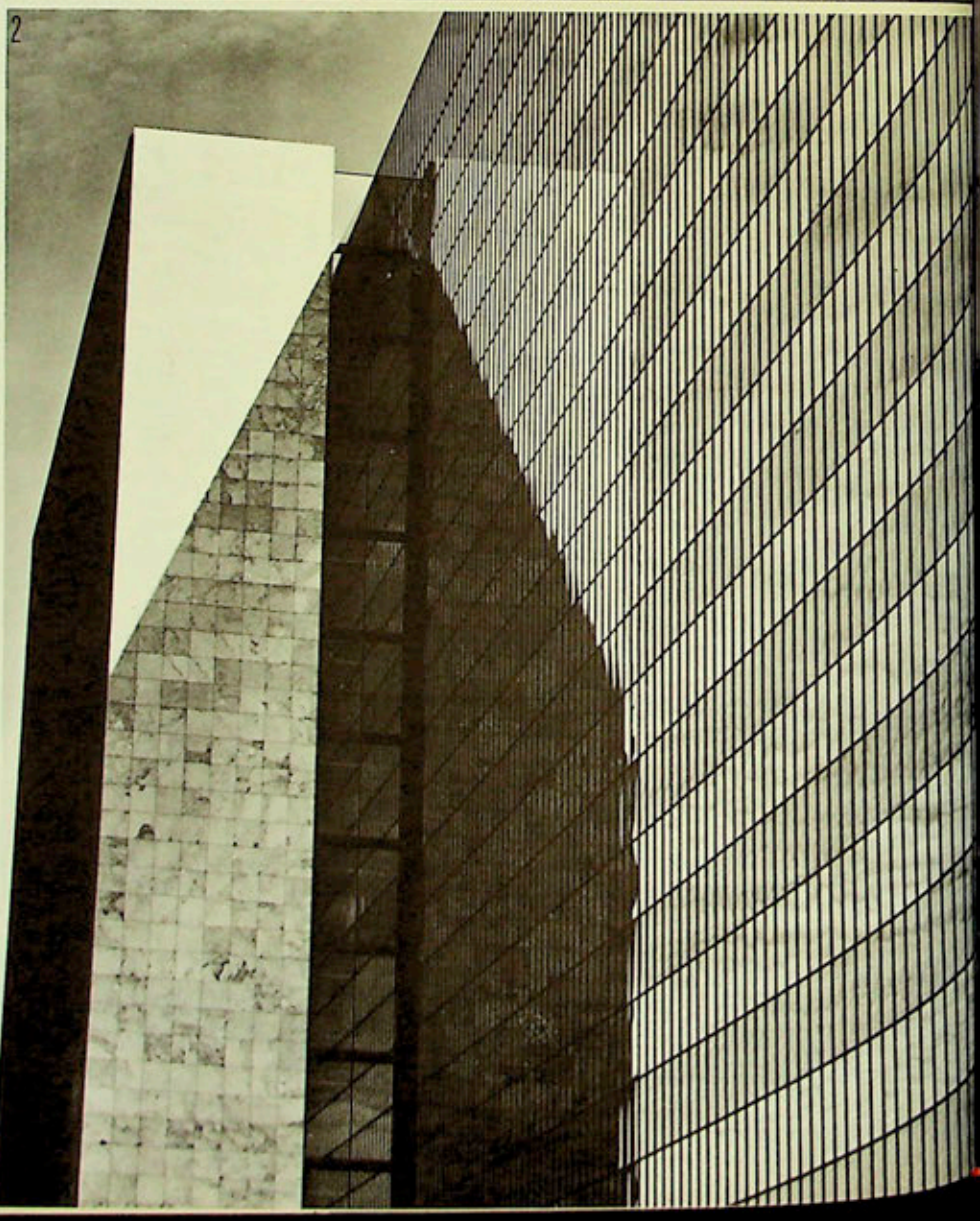


sont rassemblées et traitées à chaque instant (avec l'aide d'un ordinateur) toutes les informations relatives au fonctionnement du réseau. C'est, il faut le noter, à la suite d'un concours ouvert par la HEW, comme il est d'usage en Allemagne pour un chantier de cette importance, et gagné par eux que l'exécution en a été confiée à l'architecte danois bien connu Arne Jacobsen et à son équipe (O. Weitling, avec la collaboration de D. Fremerey, K. Gustchow, R. Schmidt-Petersen).

La solution proposée frappe par son évidente simplicité, qui manifeste la simplicité du principe constructif: nulle prouesse audacieuse en quête de prestige, mais l'application méthodique d'une technique ancestrale, la construction par poteaux et poutres, que la découverte du béton armé avait remise en honneur... quelques années avant la naissance d'Arne Jacobsen. Les piliers, ronds, puisque c'est la meilleure forme de résistance, ont été préfabriqués, ainsi que les poutres transversales, tous éléments répétés. Les poutres longitudinales, peu nombreuses et dissemblables, ont été coulées sur place. Le même système de construction a servi pour les parkings et les locaux en sous-sol, et pour l'immeuble de bureaux. On a simplement enveloppé de verre teinté gris le bâtiment haut, entièrement climatisé.

A l'intérieur de l'ouvrage, les piliers sont le plus souvent dissimulés aux regards par les volumes de rangement, généreusement distribués à chaque étage. Seule la trame de façade est laissée très simplement apparente en arrière du mur-rideau et peinte à la manière d'un élément de décor extérieur, destiné à s'incorporer au paysage. Le voisinage de l'aéroport interdisait de construire en hauteur. Le bâtiment haut n'est donc pas une tour, mais un système





1 Le bâtiment principal est composé de quatre prismes rectangulaires juxtaposés, dont les murs pignons revêtus de dalles carrées de travertin scié assurent le contreventement.
2 Les couloirs de circulation, ménagés dans l'espace laissé libre entre deux corps de bâtiment juxtaposés, sont entièrement vitrés à leurs extrémités. Le mur-rideau est à vitrage fixe, de verre teinté gris enchâssé dans des profilés métalliques de teinte bronze, espacés verticalement de 62,5 cm, horizontalement de 1,60 m.
3 Vue dans l'axe d'un des couloirs de circulation, à travers le vitrage. Le faible relief des menuiseries métalliques concourt à l'impression de rigueur et de sobriété que donnent les façades.
4 L'immeuble vu du Nord. Au premier plan, le bâtiment bas qui abrite le dispatching.
5 Un escalier de quelques marches, abrité d'une dalle de verre imprimé, donne accès au dispatching. La porte ouvre dans une « césure » ménagée dans la paroi du bâtiment sur toute sa hauteur et qu'on retrouve (*6*) sur l'autre façade. Cette transparence permet d'éclairer et d'orienter les circulations, à l'intérieur. Les trois cheminées desservent le système de conditionnement d'air particulier à ce bâtiment, qui abrite un ordinateur.

4
5
6

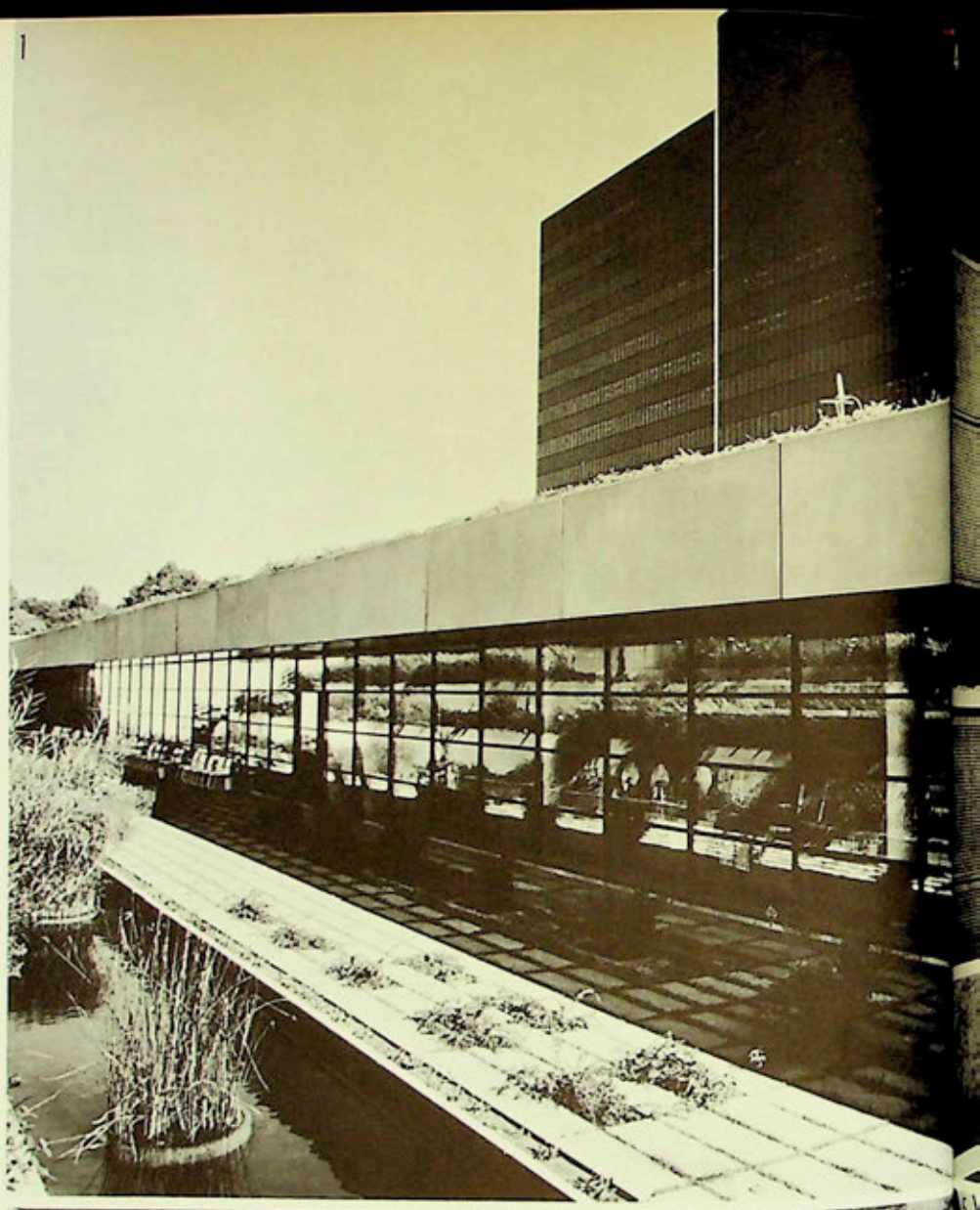
de prismes rectangulaires qui s'épaulent mutuellement. De ce fait, le contreventement est facilement assuré par les murs-pignons et par des refends ménagés à mi-longueur des deux prismes les plus longs, au droit des circulations verticales. Il n'y a pas de noyau central aveugle et démesurément encombrant: la surface de planchers est tout entière utilisable. On n'a donc poursuivi, encore une fois, nulle gageure d'ordre technique, mais un but beaucoup plus difficile à atteindre: faire un bâtiment de bon usage et d'un prix raisonnable où les gens puissent, sans trop de peine, établir ou préserver entre eux les relations humaines nécessaires à leur travail.

Telle est l'architecture dans sa vérité. Du début à la fin, il semble qu'il n'y ait rien d'autre que quelques nécessités auxquelles il faut bien se plier: un gabarit, un nombre d'employés à loger, donc de voitures à parquer, de chaises à aligner dans un réfectoire de dimensions suffisantes, de machines à vaisselle et à cuisine, de machines à cigarettes et à Coca dans les couloirs... Mais la réponse à ces nécessités est faite d'inventions incessantes. La vérité scientifique, une fois découverte, apparaît souvent évidente. Il est fort rare qu'on rencontre une telle qualité dans une architecture. Mais c'est une qualité que le bâtiment d'Arne Jacobsen possède à un très haut degré.

Il est difficile de dire l'émotion qui émane de cet édifice, devenu comme un objet naturel au milieu du paysage et dont les volumes, reflétant le déplacement des nuages, semblent glisser les uns contre les autres dans un mouvement insensible. La géométrie ne souffre pas l'erreur. C'est pourquoi tant d'immeubles de bureaux récents, dont toute l'apparence tient à des jeux de lignes ou de surfaces, nous laissent insatisfaits. Nous serions bien en peine de désigner la faute. Qu'est-ce donc qu'une erreur esthétique, ou même une faute de proportions, comme on entend dire? Par rapport à quel module, à quel rêve pseudo-rationaliste d'une mesure universelle de la beauté? Mais la perfection s'impose au premier coup d'œil.

1-4 *Au rez-de-chaussée bas est regroupé, sous la dalle qui sert au parking des visiteurs, un ensemble de services collectifs: les salles à manger du personnel et de la direction, la cafeteria et les cuisines, une salle de détente et une vaste salle de réunion. En* (**1**) *la salle de réunion, dont le volume est entièrement fermé de glaces et peut être isolé par des rideaux à commande électrique. Au premier plan, deux serres de forme cylindrique auxquelles un lanterneau dispense un éclairage naturel. Ces vitrines plantées de façon tout à la fois bonsaïe et non conformiste font le principal ornement de ce local. Les sièges de la salle de conférence* (**1**) *sont fixes et revêtus de jersey de couleur claire. Sur des tapis damés de grandes dimensions sont groupés quelques fauteuils et une table basse, formant autant de petits salons à l'intérieur d'un vaste espace libre, dont l'ampleur même est le seul luxe. Tous les meubles sont, bien sûr, du dessin d'Arne Jacobsen.*

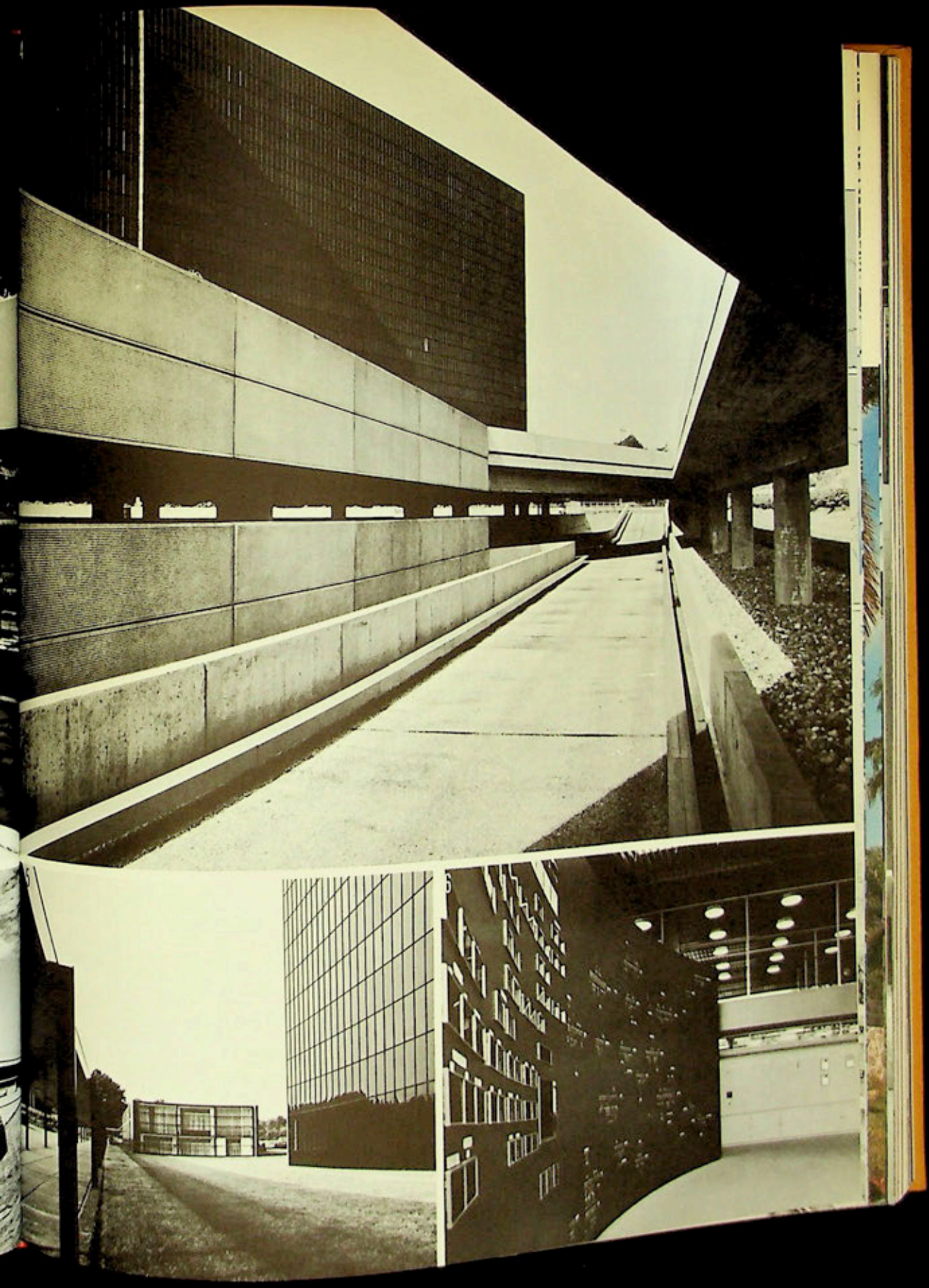
Telle apparaît bien l'œuvre d'Arne Jacobsen: sans défaut.
Maintenant, cette perfection est-elle autre chose qu'une heureuse réussite du « design »? Elle s'y efforce. Il n'y a pas de forme sans signification. Comparez à telle œuvre de Mies, à qui cet ouvrage fait inévitablement penser: la différence est apparente. Elle est dans la restitution de l'échelle humaine. On peut regarder la foule des employés entrer et sortir de cette grande termitière sans éprouver le sentiment d'une disproportion. L'entrée des visiteurs, unique et fort étroite, le passage couvert sont à l'échelle du passant. L'accès aux parkings se fait par un simple passage, qui a l'apparence familière d'une rue. Il en va de même de chaque détail, jamais dilaté par l'ambition du prestige ou l'ostentation.
Tel est peut-être le sens dernier de la fragmentation, en éléments juxtaposés, du prisme unique qui aurait pu renfermer aisément le même volume utile. En aucune part du bâtiment ne s'impose jamais le sentiment de l'énormité ou de la démesure de l'ensemble. Ainsi les couloirs, toujours spacieux et largement ouverts sur le dehors, ne deviennent jamais d'interminables corridors encombrés de placards. L'immeuble ne prétend pas substituer son orientation à celle des points cardinaux. On n'y perd de vue, ni le mouvement diurne du soleil, ni le paysage. Un grand effort a donc été fait, à l'aide de moyens très simples, mais très efficaces, pour humaniser tant que faire se peut cette grande machine à travailler. C'est la limite de l'entreprise. On a le droit de mettre en question le principe même et l'organisation intérieure de cette architecture-type de notre époque: l'immeuble de bureaux. On a même le droit de s'interroger sur son efficacité. Mais ce n'est pas le propos d'Arne Jacobsen. Avec la tranquille assurance d'un homme qui n'a jamais varié, dont la démarche ne s'est jamais écartée de la voie tracée, il s'est contenté de donner, à la vieille architecture « fonctionnelle », un chef-d'œuvre tard venu, mais incontestable.

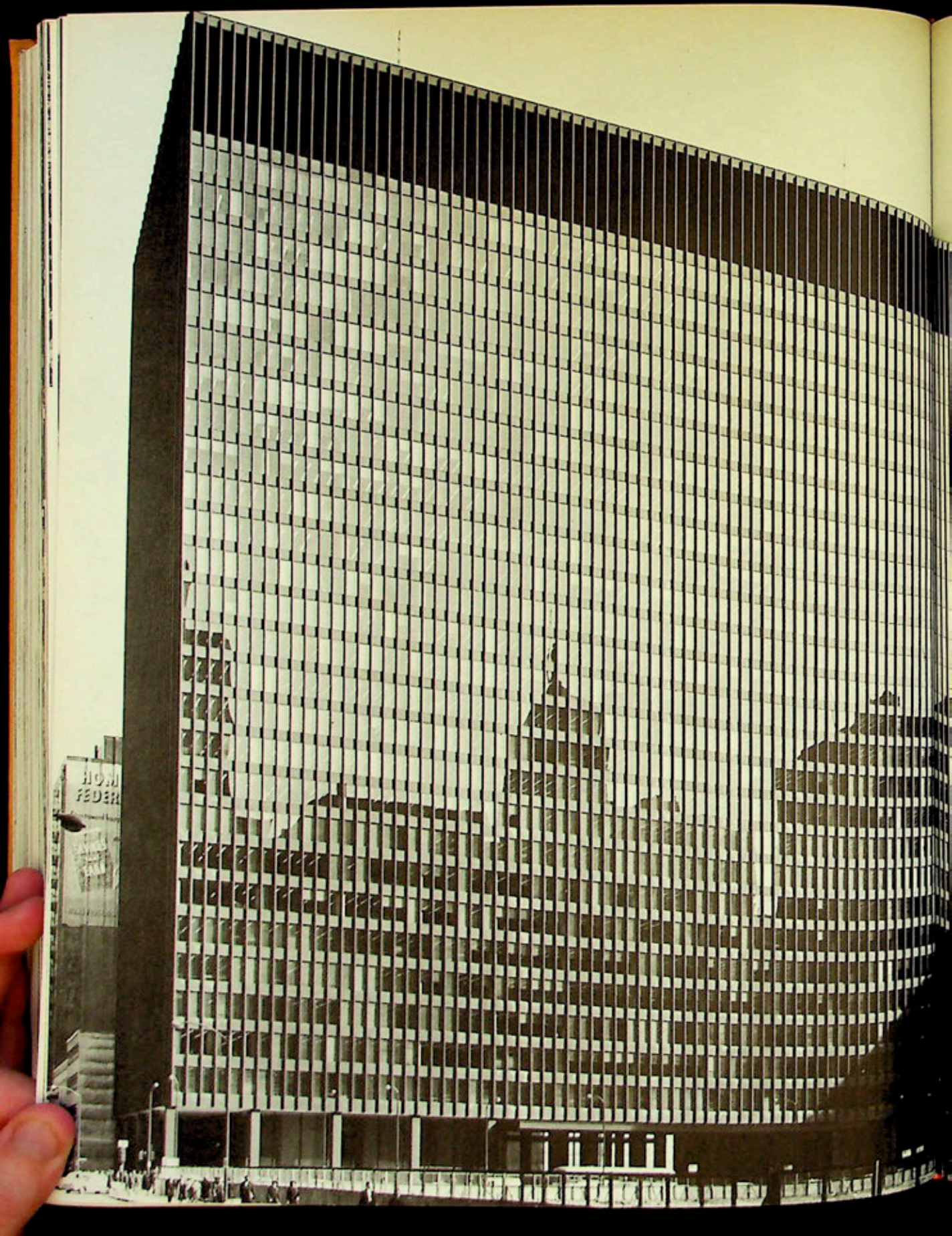

1

2

3

1-2 Le restaurant du personnel donne sur un jardin extérieur encaissé, dont les terrasses rejoignent le niveau du sol, accessible par un escalier. Lorsque le temps est beau, on peut après le repas trouver à faire quelques pas ou à s'asseoir, soit à la terrasse en contrebas, soit dans le jardin à niveau, aménagé à cet effet.
3-4 Les parkings sont établis sur trois niveaux, dont un à ciel ouvert. Des panneaux préfabriqués en béton, marqués d'un léger relief géométrique, habillent la construction, dont le plan épouse et met à profit les irrégularités du terrain.
5 Un portique traverse entièrement le terrain dans sa plus grande dimension. Il accueille le visiteur et l'accompagne jusqu'à l'entrée principale et de là jusqu'au bâtiment bas qui abrite le dispatching.
6 La salle de contrôle comporte un vaste tableau mural qui schématise l'ensemble du réseau de circulation et permet de signaler l'origine des principales informations au fur et à mesure de leur réception.




HOM
FEDER

MIES
L'HOMME D'UNE IDEE

par François Loyer

L'exposition thématique, organisée par Knoll International aux Floralies de Vincennes, démontre chez Mies van der Rohe l'unité et la ténacité d'une recherche poursuivie sans relâche depuis les projets utopiques de l'époque du «Ring», à Berlin, jusqu'aux toutes dernières œuvres

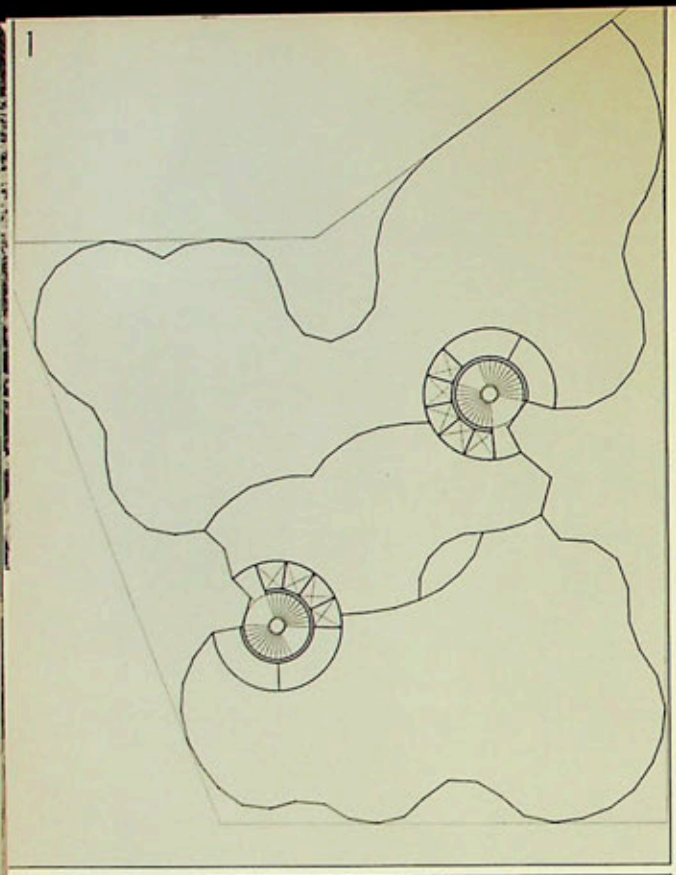
Un an après la mort de Ludwig Mies van der Rohe, la grande exposition rétrospective de l'Art Institute de Chicago, déjà présentée à Berlin, est venue à Paris, où, sous les auspices de Knoll International, elle a été installée au début de l'été dans les pavillons des Floralies du Bois de Vincennes. C'était l'occasion d'un bilan sur l'œuvre complète d'un des plus grands architectes du siècle — occasion facilitée par une présentation diachronique qui mettait l'accent sur les thèmes traités par l'architecte tout au cours de sa vie: quatre sections (maisons basses, édifices en hauteur, groupes d'édifices, mobilier) étaient organisées séparément, permettant ainsi des rapprochements inhabituels entre des œuvres éloignées dans le temps.

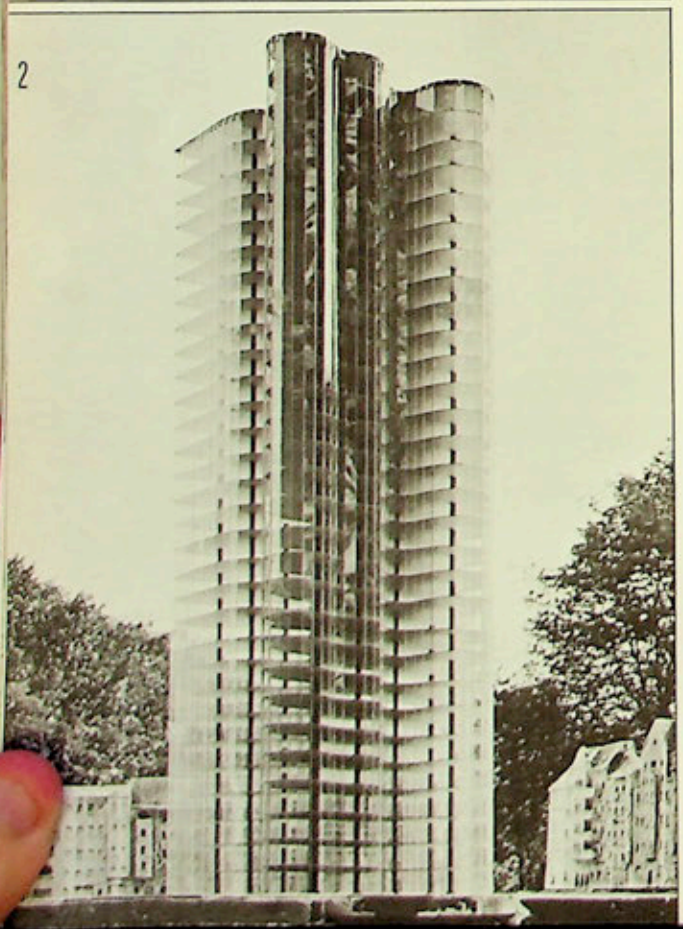
L'achèvement, en 1968, de la Nationalgalerie de Berlin, point culminant de la carrière architecturale de Mies, avait pu être considéré comme une sorte de déclin (voir «L'Œil» n° 170): la dramatisation des formes, le recours aux truquages optiques paraissaient bien académiques. Mais rapprochée du pavillon de Barcelone et de la maison de Brno, puis de la maison Farnsworth à Plano, du Crown Hall de I.I.T. et du projet de Théâtre de Manheim ou de celui pour le Convention Hall de Chicago, la Nationalgalerie avait une autre signification: elle était la conclusion d'une longue recherche pour la libération du plan.

Depuis les murs-écrans de l'admirable «projet pour une maison de campagnes en briques» en 1923 — voire même depuis le projet pour la résidence Kröller à La Haye, en 1912 — Mies recherchait cette formule de libération totale des supports — réduits, rejetés à l'extérieur puis presque effacés sous l'énorme plafond à caissons du musée — au profit du jeu libre des espaces internes articulés par des écrans. Déjà les plans successifs des murs du pavillon de Barcelone suggéraient l'espace du théâtre mais, au musée de Berlin, le sol n'était plus qu'un plateau et du plafond les panneaux descendus, que des portiques.

La fidélité de l'architecte à une pensée unique — si lucidement exposée dans la grande période créatrice du «Novembergruppe» et du «Ring», à travers ces quelques projets illustres qui sont comme une synthèse de la pensée architecturale du XX° siècle — cette fidélité, on la trouve aussi bien dans le domaine

Le Federal Center de Chicago est, avec le Dominion Center de Toronto, au Canada, l'une des dernières œuvres qu'a laissées Mies van der Rohe. L'ensemble, dont le projet remonte à 1959, n'est pas encore terminé. On aperçoit depuis le West Adams Street la tour de trente étages, déjà achevée. Il s'y ajoutera, sur le devant, un bâtiment bas pour la Poste et une seconde tour — de 45 étages celle-ci, sur un plan carré. Le large écran de verre, reprenant (avec l'élan vertical en moins) celui du Seagram Building (de l'achèvement duquel son projet est presque contemporain), montre bien la fidélité de Mies à une direction de pensée unique, hors de toute notion de mode ou d'effet.





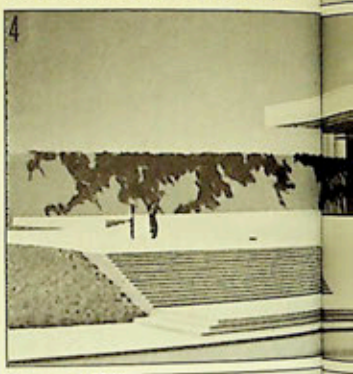
1 et 2 Le second projet, de 1922, pour un gratte-ciel en verre, Friedrichstrasse à Berlin, est loin d'être l'œuvre la mieux comprise de Mies: si par l'agressivité de ses formes, on a pu comparer, superficiellement le premier projet à des œuvres expressionnistes (et notamment, celles de Hambourg), il y aurait lieu de rapprocher ce second projet de quelques œuvres de Mendelsohn. Il s'agit plus, en effet, dans cet exercice théorique, de maîtriser un vocabulaire qu'une technique. De la découverte du rôle plastique du reflet dans les bâtiments en verre, Mies a déduit une autre architecture, dont le mouvement favorise aussi bien la transparence — en contre-jour — que les reflets, en lumière incidente.

3 et 4 Le projet, non réalisé, des bureaux pour la Société Bacardi à Santiago de Cuba (1957) est une première formulation du système de couverture à caissons sur piliers hors œuvre, déjà esquissé dans la maison de 15 × 15 mètres en 1950 et définitivement réalisé pour le National Galerie de Berlin — ce sont seulement les dimensions qui changent — 15, 54, puis 65 mètres — ainsi que le matériau: béton à Cuba, acier à Berlin.

5 et 6 La villa Tugendhat à Brno (1930) a une valeur presque symbolique dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. On y trouve, mieux encore qu'à Barcelone, les thèmes majeurs de Mies: réduction des éléments porteurs à des piliers d'acier et répartition libre de l'espace par des écrans indépendants de la structure (de gauche à droite: chambre de service, cuisine, office, escalier, salle à manger, séjour et bureaux imbriqués les uns dans les autres).

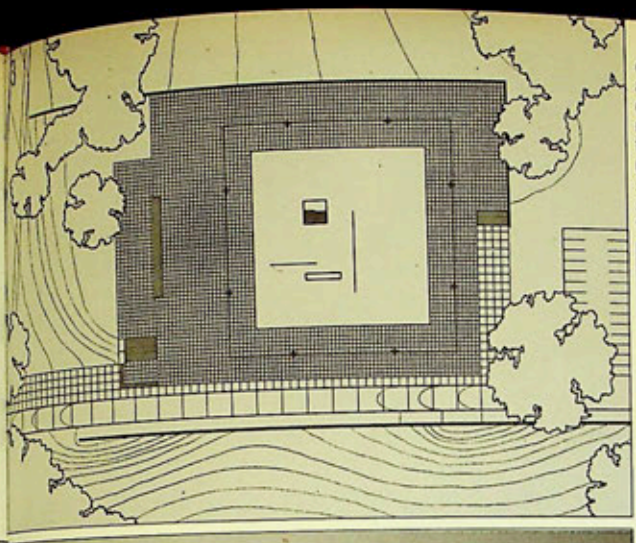
7 La salle de séjour de Brno est à la fois célèbre par son mobilier — que Mies a entièrement dessiné — et par le luxe de son installation. Les cloisons sont en ébène de macassar pour la salle à manger, en onyx pour le séjour (à gauche sur notre document) et les piliers revêtus d'acier chromé. Les vitrages, d'une seule pièce, s'escamotent complètement: ils descendent dans le soubassement, transformant la pièce en une terrasse couverte. Au fond, sur le seul côté qui soit de plain-pied, un jardin d'hiver ménagé entre deux parois de verre crée une transition entre ce monde artificiel raffiné et l'aspect naturel du site soigneusement préservé. Pour les revêtements du sol, Mies avait utilisé ici un linoleum blanc, sur lequel se détachait le tapis de laine blanche et le mobilier. Tout ce vocabulaire était entièrement neuf — et révolutionnaire — il y a quarante ans.

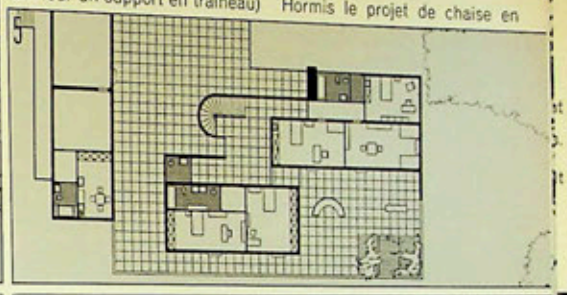
des immeubles de grande hauteur. Les deux projets pour des gratte-ciel en verre, Friedrichstrasse, en 1921 et 1922, ou l'Alexanderplatz ont leur équivalent dans la dernière partie de l'œuvre de Mies, avec les immeubles de Lake Shore Drive (1948-51), et surtout l'insurpassable Seagram Building (1954-58). Moins attrayant peut-être dans les groupements d'édifices que dans les constructions isolées (les relations entre les bâtiments sont faibles ou inexistantes, l'implantation rigide, surtout dans les sévères projets pour le campus d'I.I.T.) Mies est, par contre, le plus grand dessinateur de meubles de notre époque: les modèles diffusés par Knoll et présentés en même temps que l'exposition photographique

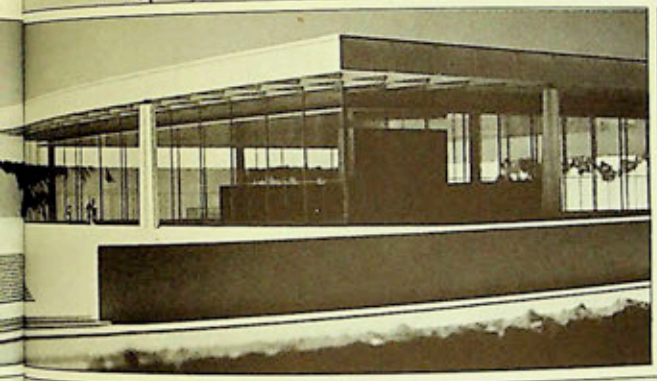


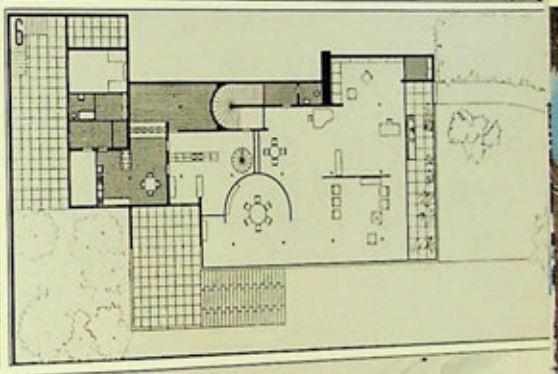
étaient là pour le prouver. Ici aussi, Mies van der Rohe aura été l'homme de la fidélité à une recherche unique: au paradoxe technique des meubles « MR » (qui, comme ceux de Breuer, se composent de tubes d'acier soudés se balançant en porte-à-faux sur un support en traîneau) répond le « siège de Barcelone » où les ressources du métal parviennent à une ineffable élégance: la perfection de la relation entre la courbe en « S » des pieds arrière et la courbe simple du dossier est un aboutissement.

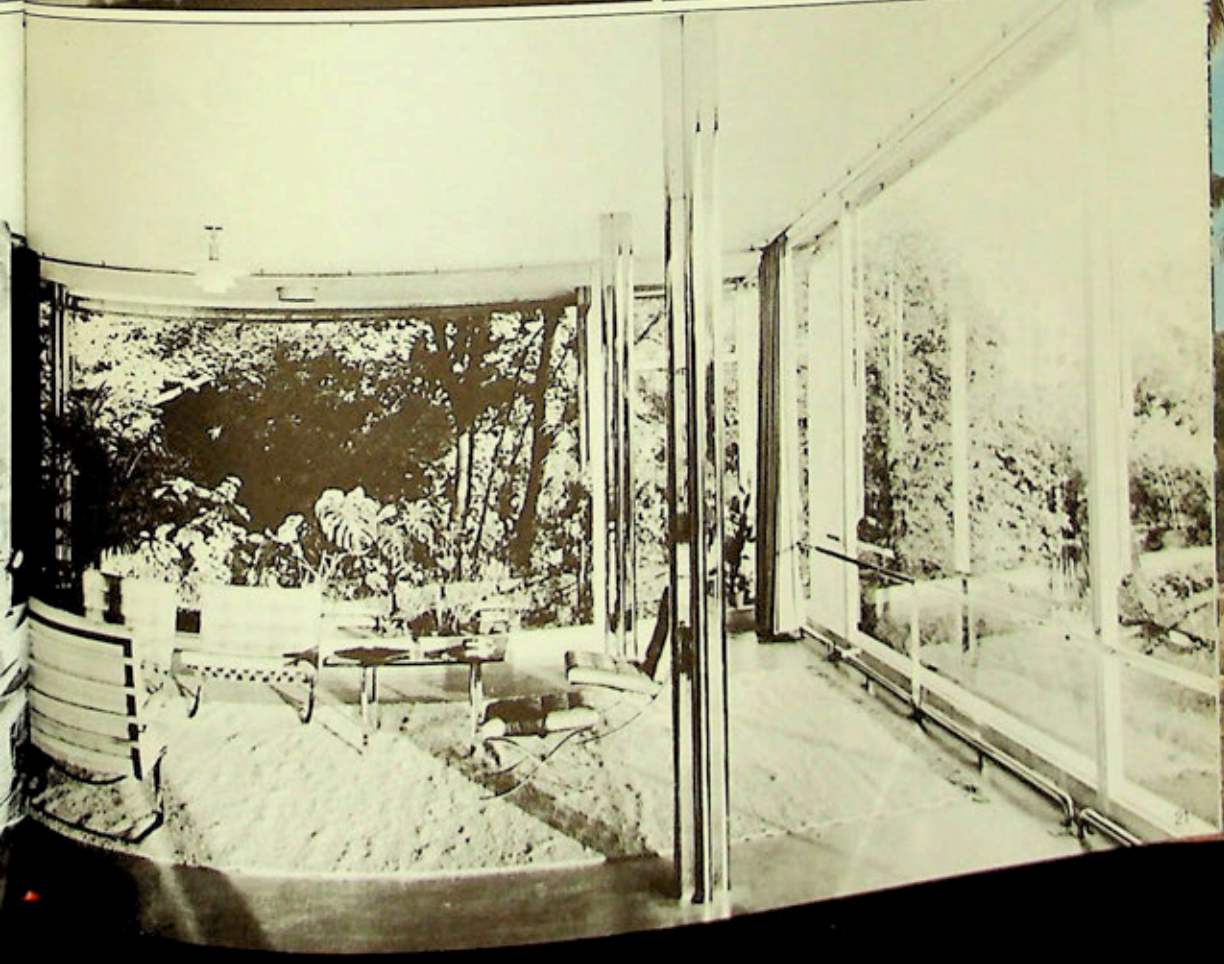
Hormis le projet de chaise en









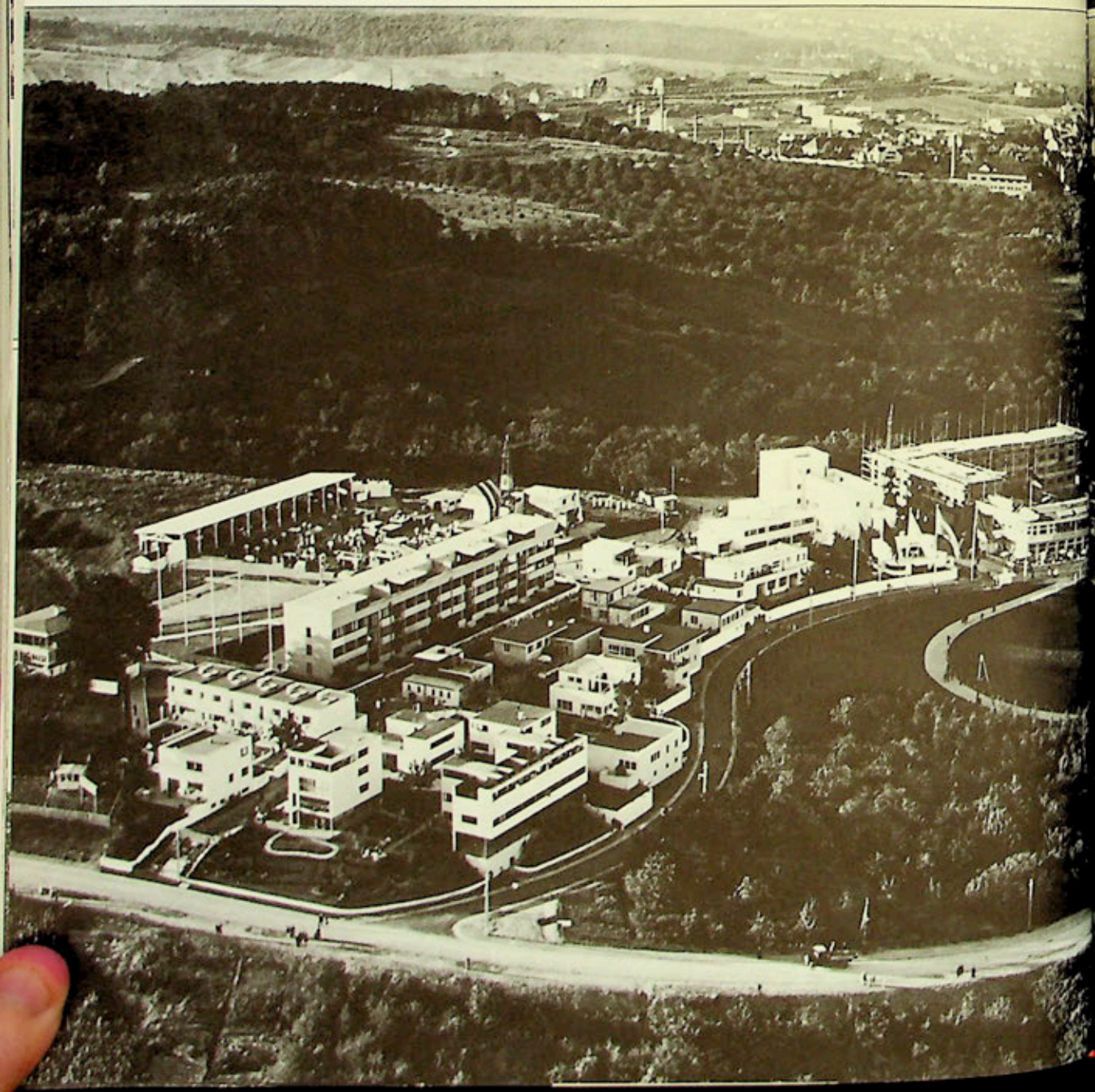


matière plastique, dessiné dès 1946, Mies van der Rohe n'est jamais revenu au mobilier parce que sans doute il savait être allé là jusqu'au bout de sa recherche. Dans l'architecture par contre, la période américaine de Mies est riche en réalisations, toutes plus imposantes les unes que les autres. On est frappé, en reprenant les comparaisons que nous esquissions tout à l'heure, de voir à quel point l'esthétique de Mies van der Rohe s'est simplifiée au cours des années: « less is more », ce précepte qu'on lui attribue si volontiers, c'est en effet ce qui semble l'avoir préoccupé. Il faudrait, pour bien comprendre une telle démarche, s'appuyer sur quelques esquisses de Le Corbusier, justifiant le parti de la villa Savoye comme la conclusion d'une quête de la simplification — la réduction du volume à une forme géométrique élémentaire étant tout au profit de l'espace intérieur.

Mies est allé encore plus loin, jusqu'au bout de lui-même, ce que notre génération est peut-être en droit de regretter: le plan en feuille de lierre du gratte-ciel de la Friedrichstrasse, dans le premier projet, ou le dessin polygonal du second projet dont les facettes reflétaient la lumière (« je n'ai pas tardé à m'apercevoir, écrivait Mies, que lorsqu'on utilise le verre, ce n'est pas d'ombre et de lumière qu'il s'agit, mais bien de tirer de riches effets de la réflexion de la lumière ») étaient d'aspect plus séduisant que la perfection du Seagram. De même y avait-il plus de sensibilité à l'environnement dans les longs murs de brique du projet pour une maison de campagne ou dans le cheminement en dédale du pavillon de Barcelone que dans l'assise monumentale du musée de Berlin.

La démarche de Mies vers la réalisation d'un objet parfait l'éloignait précisément de ce que la génération actuelle tend à rechercher: c'est la dimension historique d'une œuvre par ailleurs presque intemporelle dans sa perfection.

1 La réalisation du Weissenhof à Stuttgart en 1927 fut l'occasion pour les architectes modernes de se faire connaître. Dans la vue d'avion prise à cette époque, on distingue la remarquable exploitation que fit Mies van der Rohe, dans son plan-masse, du groupement des maisons individuelles et des immeubles, en relation avec le site. Une telle maîtrise dans l'implantation surprend quand on connaît l'œuvre postérieure de Mies — en particulier les alignements rigides du Lafayette Park à Detroit. Aujourd'hui, la jeunesse du grand architecte apparaît certainement plus contemporaine que ses travaux récents, dont l'esthétique élaborée



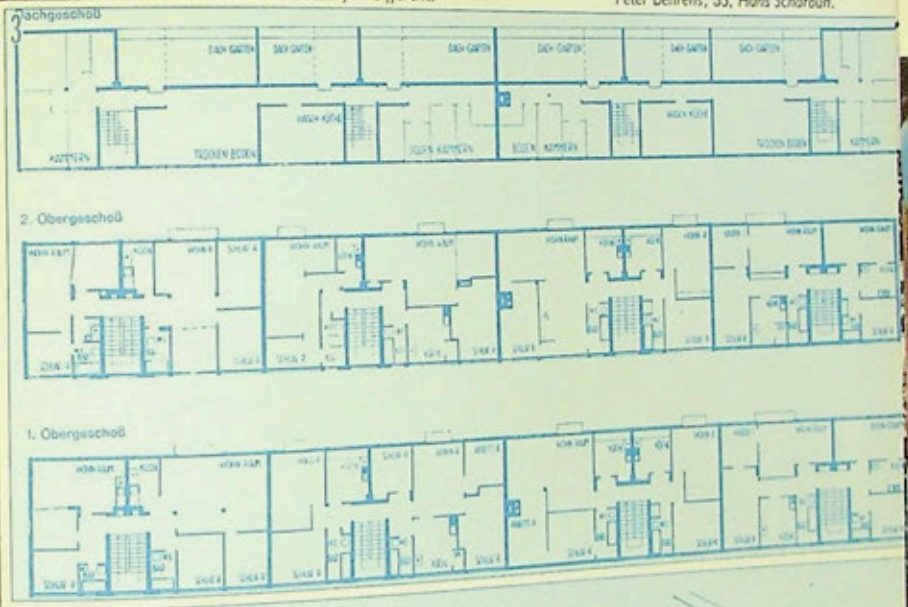
2

semble quelquefois rebutante ou même dépassée.

2 et 3 Au Weissenhof, Mies n'a construit qu'un seul immeuble dominant le site de sa longue façade horizontale, coupée par les balcons des étages et les portiques de la terrasse du toit. L'intérêt principal de l'édifice n'est pourtant pas dans cette sobre apparence mais dans le traitement de l'intérieur, permettant une grande variété de distributions, ainsi que l'expriment les schémas de plan des niveaux superposés — à partir de la même surface et des mêmes contraintes de gaines et de circulations verticales, le plan est chaque fois différent.

4 Mies van der Rohe, en tant que vice-président du Werkbund (qui organisait l'exposition) avait été chargé non seulement du plan mais du choix des architectes. Les noms de ceux qu'il a invités font honneur à son goût — hormis les bâtiments 1 à 4, dont il est l'auteur, on trouve les noms suivants: 5 à 9, J.J.P. Oud; 10, Victor Bourgeois; 11 et 12, Adolf G. Scenck; 13 à 15, Le Corbusier-Jeanneret; 16 et 17, Walter Gropius; 18, Ludwig Hilberseimer; 19, Bruno Taut; 20, Hans Poelzig; 21 et 22, Richard Doecker; 23 et 24, Max Taut; 25, Adolf Rading; 26 et 27, Josef Frank; 28 à 30, Mart Stam; 31 et 32, Peter Behrens; 33, Hans Scharoun.

3



4

Négritude et architecture contemporaine à l'Université Fédérale du Cameroun

par Michel Ecochard et Claude Tardits

En 1962, l'Université fédérale du Cameroun est créée à Yaoundé. C'est une réalisation conjointe du gouvernement camerounais et du gouverment français (Secrétariat d'Etat à la Coopération et Ministère de l'Education nationale). Les Français assurent la construction de l'Université et prennent en charge une partie de ses frais de fonctionnement, le reste incombant au gouvernement camerounais qui offre un terrain de 80 ha destiné à recevoir les constructions.

Ce terrain s'étend, en bordure de la ville, à la limite occidentale du plateau Atemengué, sur les versants couverts de palmiers de collines qui encadrent des bassins de pisciculture. Ces hauteurs appartiennent à l'ensemble de reliefs de près de 1000 mètres qui modèlent le paysage où s'est développée Yaoundé. Un horizon fait des plans successifs des masses montagneuses, l'amphithéâtre des terrains à bâtir et le parc naturel d'une palmeraie, tels sont les éléments du milieu dans lequel devait s'inscrire l'architecture de l'Université.

Le plan général de cette dernière a été conçu pour satisfaire à deux exigences. L'Université devait d'abord pouvoir se développer dans le temps et accueillir finalement un effectif de 4 à 5000 étudiants. Cette perspective temporelle est imposée dans un pays comme le Cameroun par le développement d'une scolarisation qui doit entraîner l'accroissement des effectifs d'étudiants et susciter des enseignements plus diversifiés. Il fallait donc envisager les besoins pédagogiques à venir et prévoir, pour les satisfaire, le recours éventuel à de nouvelles techniques de construction.

Le plan devait en outre épargner au maximum le parc, utiliser les déclivités, prévoir les ventilations naturelles et procéder à une véritable exploitation visuelle d'un paysage privilégié.

Les trois Facultés — Lettres et Sciences humaines, Droit et Sciences — le Centre universitaire des Sciences de la Santé et la Cité universitaire ont été implantés selon une formule qui devait répondre à ces exigences. Les édifices sont rassemblés en groupes et les groupes dispersés dans le parc. Les éléments de chaque ensemble sont liés entre eux par des passages et des terrasses alors que la dispersion des groupes a permis de préserver le végétation arborescente qui les entoure. L'extension peut donc se faire par adjonction de nouvelles constructions aux ensembles préexistants ou par création de nouvelles unités.

La délimitation très large du terrain permet en effet de recevoir ces installations qui ne pouvaient être prévues au départ. La création récente du Centre universitaire des sciences de la Santé implanté sur le versant vierge de la vallée en est un exemple.

A proximité du Centre consacré à la recherche africaniste, dans une conque naturelle, un théâtre de verdure de 2000 places sera créé. Un lien s'établira ainsi entre l'Université et la population qui suivra aussi bien des manifestations universitaires que des spectacles de danse et de théâtre traditionnels.

Le plus grand soin a été apporté à éviter l'agression de l'architecture contre le milieu naturel. La couleur des bâtiments, leur volume — la hauteur ne dépasse jamais trois étages — leur insertion sur un sol à la fois difficile par sa topographie mais riche en plans et formes, ont été déterminés pour permettre à l'étudiant de bénéficier d'un milieu et d'une architecture à l'échelle humaine qui restent en harmonie.

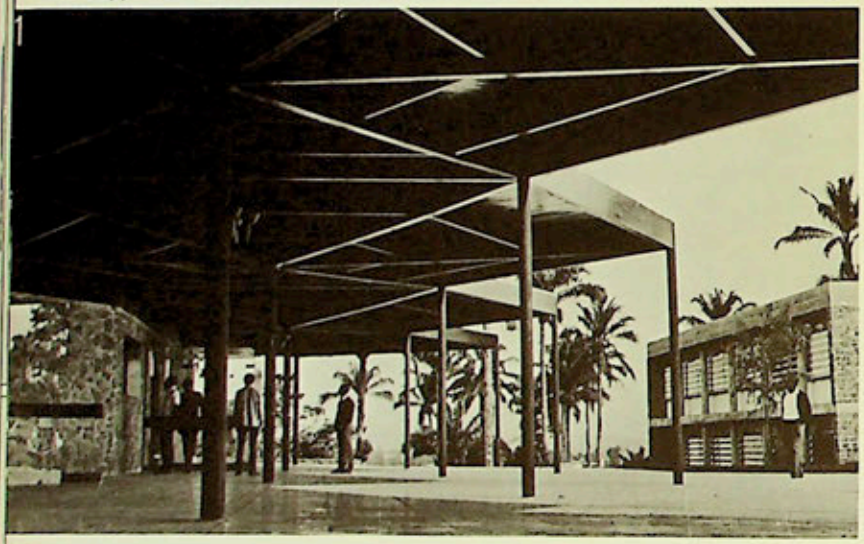
Les matériaux choisis ont été, dans toute la mesure du possible, fournis par le pays: des grès locaux, dont les gris s'accordent avec les teintes du béton brut ont été utilisés pour les murs porteurs des constructions et les murettes des terrasses; des bois régionaux ont servi aux couvertures, aux revêtements extérieurs et aux lambris.

La structure des bâtiments est généralement indépendante des aménagements intérieurs. Ceci permet de modifier la distribution intérieure de l'espace par déplacement de cloisons liées à une trame relativement petite de 1 m 13 afin d'obtenir une grande souplesse dans les différentes installations. La Faculté des Sciences a déjà pu procéder à un réaménagement intérieur commandé par une modification de ses besoins. Les bois ont été utilisés selon des formules nouvelles qui ont permis, en particulier, la réalisation de couvertures en paraboloïdes hyperboliques autoportants.

Cette conception qui vise à intégrer l'architecture moderne dans le milieu naturel de son utilisateur a trouvé son prolongement logique lorsque fut confié à des artistes africains le soin de réaliser la décoration d'un des édifices, le Centre de recherches africanistes.

Ce Centre fut conçu pour rassembler les laboratoires des chercheurs en sciences humaines — archéologie et histoire, droit, géographie, linguistique et musicologie, sociologie — et leurs services communs — secrétariat, reproduction et édition.

La réalisation de ce projet se fit par une étroite coopération des auteurs de cet article (C. Tardits, ethnologue, a été chef du Départ-



3

1 Le portique ouvert de la Faculté des Lettres forme galerie entre le grand amphithéâtre et la bibliothèque et sert en même temps de hall d'entrée. La couverture, portée sur des piles métalliques, est constituée par des hexagones en bois de teinte rouge: son dessin en ligne brisée réunit le tracé en éventail de l'amphithéâtre aux formes plus strictes de la bibliothèque.

2 La Cité universitaire, implantée sur le mamelon voisin, associe aux bâtiments de chambres, sur trois niveaux, des foyers à simple rez-de-chaussée sur plan carré: la couverture en bois est formée par l'assemblage de quatre paraboloïdes hyperboliques se relevant au centre et sur les angles du carré. Des brise-soleil cellulaires en béton protègent la façade. Le foyer comporte, outre la grande salle, quatre petites salles de jeu ou de réunion.

3 Le vaste terrain de l'Université couvre tout un vallon dont le talweg est occupé par des bassins de pisciculture. Sur un versant de ce vallon, en haut du plan, est installé le Centre universitaire des Sciences de la Santé. La colline en vis-à-vis est dominée par les vastes locaux de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, suivie, dans le fond d'une petite gorge, par le théâtre de verdure (2000 places). Enfin, sur la dernière colline les installations sportives et la Cité universitaire ont été regroupées. On doit remarquer la souplesse du plan-masse, étroitement lié au site, à l'orientation et aux vues.

4 La résidence du vice-chancelier de l'Université est voisine du secrétariat, dont un patio la sépare: pour les réceptions, on peut utiliser l'ensemble des bâtiments.

5 Le Centre de recherches africanistes comprend un grand hall, dont on aperçoit ici l'accès inférieur; ce hall distribue d'un côté les bureaux de la recherche, répartis sur trois niveaux, et de l'autre les laboratoires de linguistique et de musicologie, dont le mur aveugle apparaît au second plan, derrière la terrasse.

1 Depuis le niveau inférieur du hall du Centre des recherches africanistes, la vue s'étend jusqu'aux bâtiments de la Faculté des Lettres. Le sol, au premier plan, est revêtu de mosaïque à décor animalier traditionnel (crapauds).
2 Au niveau supérieur du même hall, les brise-soleil en aluminium, visibles précédemment de l'extérieur (voir page précédente, légende 5), sont interrompus pour dégager la vue vers la ligne de crête des montagnes environnantes. Le plafond en bois, indépendant de la structure du hall, forme comme une fausse voûte en lambris, portée sur quatre piliers centraux, montant de fond. Voûtes et persiennes rappellent l'architecture coloniale américaine: pour un même climat, des solutions parentes.
3 Du repos de l'escalier réunissant les deux niveaux du hall, la vue plonge vers les terrasses extérieures: les caissons en béton brut sont destinés à recevoir des pièces d'art nègre, qui seront exposées à travers tout le bâtiment.
4 Sur les murs aveugles du hall court une frise moulée en creux, dans le bandeau de béton, d'après les panneaux sculptés par deux artisans camerounais, Bamiléké et Bamoun. A gauche, le mur extérieur est en pierre, à droite, la paroi est moulée en béton dans des coffres en roseaux. Trois panneaux ajourés, dus au sculpteur Anne Fogué, ont été encastrés dans des niches plates sur la paroi de béton. Le sol est en mosaïque ornée de figurines stylisées, inspirées par celles qu'on utilise pour le jeu d'abbia, particulièrement populaire au Cameroun.

tement de Sociologie de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de 1965 à 1969).

Un voyage dans les régions montagneuses de l'Ouest permit de sélectionner les sculpteurs sur bois qui parurent les plus qualifiés par la vigueur et la pureté de leur art. Nous choisîmes un sculpteur de la chefferie d'Okou, village montagnard possédant un bel ensemble architectural traditionnel et un sculpteur de la chefferie de Bandjoun où le palais du chef venait d'être reconstruit selon les normes anciennes. Ces deux sculpteurs furent installés à Yaoundé dans des ateliers séparés. Nous leur avons adjoint deux autres artistes déjà établis sur place.

Ces sculpteurs durent exécuter soixante panneaux de 0,50 m sur 1,00 m, destinés à être reproduits en creux sur les blocs de béton de la poutre qui couronnait les murs du hall central. Le décor représente une bande sculptée de 30 m de long sur 1,00 m de haut. La reproduction en creux s'est faite en utilisant les panneaux comme planches du coffrage du béton.

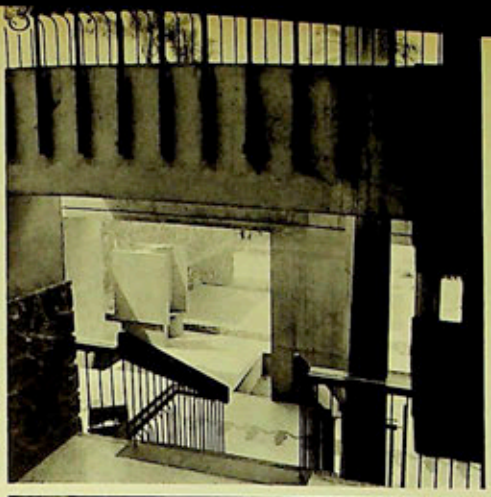
Les sculpteurs étaient habitués à travailler en ronde bosse ou en demi-relief. Les angles rentrants ou très fermés ne se prêtant pas au démoulage, ils durent apprendre à exécuter des bas-reliefs peu saillants qui ne comportaient aucun évidement entre les volumes que le burin dégageait et le plateau de bois.

Libres du choix des thèmes et de la composition, simplement astreints à ne pas communiquer entre eux, les sculpteurs traitèrent un thème par panneau ou jumelèrent deux panneaux horizontalement ou verticalement. Ils reproduisirent spontanément leur langage esthétique traditionnel qui juxtapose en bandes horizontales ou verticales ou sur piliers des figures symboliques isolées. La cohérence de l'œuvre traditionnelle tient à l'unité du style ou à celle du milieu auquel renvoient ce que l'on pourrait appeler des « flash sculpturaux ». Les quatre artistes produisirent une série de panneaux évoquant à travers des personnages ou des figures animalières la vie quotidienne en même temps que le jeu des relations dans les chefferies montagnardes. A côté de la chasse, de la guerre, de la danse, du transport des fagots ou des calebasses, il y a le souverain, le serviteur masqué, le danseur de société secrète, les animaux réservés au roi — éléphant, buffle, lion, python — des emblèmes du pouvoir comme la double cloche. Sur un mur universitaire, c'est un code et un répertoire qui ont été reproduits en passant d'un matériau périssable, le bois, à un support pérenne.

Trois panneaux, à composition ajourée, dus à André Fogué, ont été directement utilisés.

Nous devons aux traditions artistiques beti la décoration du sol

3



4

1 Détail du bas-relief en creux dans le hall du Centre de recherches africanistes. Au répertoire animalier, réunissant ici plusieurs animaux symboliques du pouvoir royal, s'ajoute l'expression de la vie quotidienne: à droite, un homme et une femme, avec l'épieu et la calebasse.

2 Les piliers en béton brut du hall sont couplés, délimitant une niche à fond ouvert sur laquelle se détachent des sculptures: ici, un pilier en bois sculpté provenant d'une case traditionnelle de la région de Bamenda.

3 La nuit, l'effet se renverse, l'éclairage accentuant la plasticité de la sculpture, isolée sur le fond noir.

4 Décor de proue d'une pirogue de course douala: cet objet en bois sculpté et peint est présenté dans une vitrine de la galerie conduisant au département de linguistique.

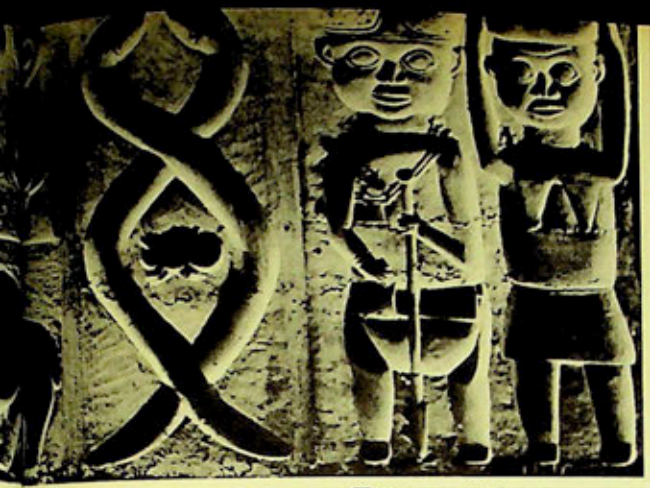
5 On aperçoit ici deux des cinquante-six panneaux utilisés pour le moulage en creux de la frise du hall.

6 et 7 Le décor des mosaïques sur le sol du hall est copié sur les pions amandiformes, en écorce d'arbre gravée et incisée, du jeu d'abbia. Seule la dimension change dans cette transposition: 0,80 m environ pour les mosaïques, tandis que les originaux ne font guère plus de 0,04 m en moyenne.

8 Piliers en bois sculpté et polychromé soutenant l'auvent de la case centrale du palais du chef d'Okou (Département de Nso). La construction en briques crues est protégée par de grands toits débordants reposant sur ces piliers. La présentation, à l'Université du Cameroun, de pièces semblables dans des niches creuses ménagées entre les piliers de la structure, rappelle leur vocation primitive.

9 Piédroits et linteau en bois sculpté décorant l'ouverture d'une case de femme de la Chefferie d'Okou.
Cet art traditionnel, lié à des constructions périssables, est en voie de disparition: l'ambition de l'Université du Cameroun a été moins d'en assurer la survie artificielle que d'en rappeler l'existence par une collection d'objets intégrée à une construction réalisée en matériau contemporain.

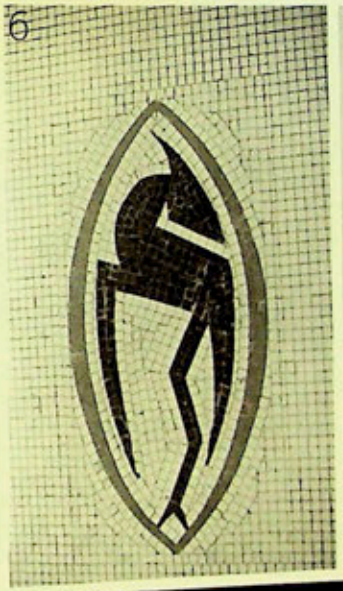
du hall central. L'atelier d'art nègre de R. P. Mveng a reproduit ici, en les agrandissant et en les transposant en mosaïques multicolores les fines gravures des écorces utilisées dans le jeu d'abbia. Les pièces de ce jeu forment un répertoire de centaines de thèmes évoquant, à travers des représentations où le figuratif côtoie le symbolisme le plus épuré, tous les éléments de l'univers naturel et de l'activité quotidienne.
L'agrandissement important fait par le mosaïste — ces dés ont rarement plus de 4 à 5 cm alors que la reproduction en a 80 — a préservé l'originalité de la facture en conservant l'ovale dans lequel est contraint de travailler l'artiste. Un traitement en bande n'a été utilisé que pour rythmer l'espace linéaire du niveau inférieur du hall.
Enfin, les productions des sociétés africaines, qu'il s'agisse de pièces de céramique, de bois, de métal ou de textile, peuvent être exposées dans des vitrines intérieures ou dans des niches en béton érigées sur les terrasses et aménagées pour permettre des vues à contre-jour.
En associant l'art africain traditionnel à l'architecture moderne et en lui conférant une fonction précise, celle de faire vivre les espaces muraux ou les sols, on l'a détourné de ses usages coutumiers pour lui montrer les possibilités offertes par le monde contemporain. Les procédés utilisés, la reproduction en creux ou l'agrandissement en mosaïques font parler à cet art une autre langue que la sienne, celle des volumes contrastés ou des couleurs. Nous n'avons pas eu recours à un artifice pour sauvegarder des modes d'expression qui ont du mal à survivre. Nous sommes conscients que ce qu'on pourrait appeler l'iconographie intérieure de l'étudiant africain qui regarde ces murs n'est plus celle des artistes qui ont contribué à les décorer. Néanmoins, nous nous sommes faits l'écho d'une question présente à bien des esprits: comment simultanément conserver un passé qui donne à l'individu son identité et ne plus être ce passé?



4

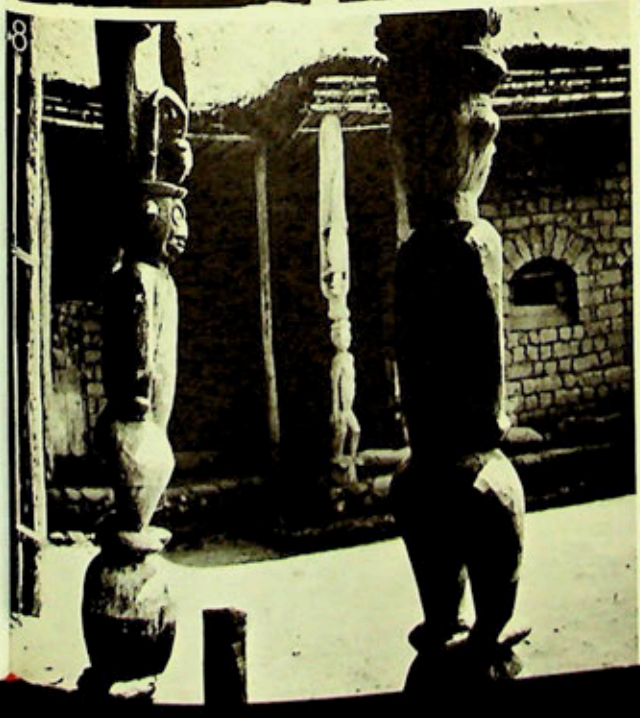
5

6

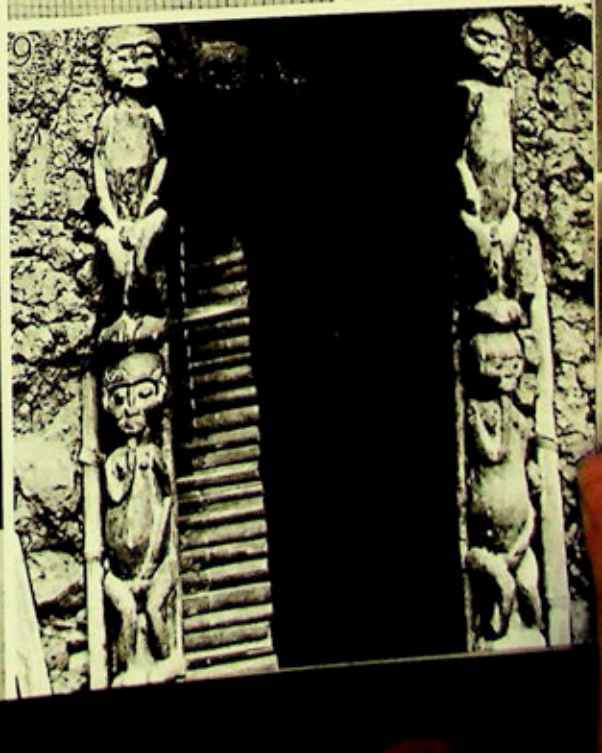


7

8



9



Enquête de Nicole Le Caisne

A TOKYO: BAN KAN I, BAN KAN II

1 et *4* *Les deux immeubles de Ban Kan et le quartier de Shinjuku, à Tokio. L'étagement vertical des volumes très colorés de Ban Kan 2 s'oppose à la masse sombre des façades en verre teinté de Ban Kan 1, rythmées par les horizontales blanches de la structure métallique.*

2 *Ban Kan 1, achevé en octobre 1969, comporte 2500 m² de planchers sur un site de 514 m². Il abrite 60 bars et clubs qui restent ouverts toute la nuit. Les murs sont en verre « half mirror » qui, le soir transforme le bâtiment tout entier, vu de l'extérieur, en un immense volume transparent et lumineux. Dans la journée les façades reflètent les immeubles environnants.*

3, 6 et *7* *Pour Ban Kan 2, Minoru Takeyama a créé un jeu de surfaces où l'effet graphique est poussé au maximum et traduit la différenciation des volumes. Ici, l'intérieur est complètement isolé de l'extérieur. Achevé en avril 1970, Ban Kan 2 couvre une surface de 496 m² sur laquelle se superposent 2275 m² de planchers, répartis entre 14 bars et clubs, un salon de coiffure, un sauna, un restaurant et un parking en sous-sol. Les parties hautes seront prochainement occupées par des bureaux d'administration.*

5 *L'effet expressif recherché par l'architecte pour chacun des deux immeubles apparaît bien dans le contraste entre le parti coloré très affirmé de Ban Kan 2 et la subtilité des jeux de réfraction ou de transparence créés selon les heures sur les façades de Ban Kan 1.*

Les deux immeubles jumelés du Ban Kan, que l'architecte Minoru Takeyama a récemment construits à Tokio s'élèvent dans la porte basse de la ville, à Shinjuku, centre d'activités culturelles et d'attractions nocturnes, qui est un peu l'équivalent de notre Rive gauche... à l'échelle de Tokio: on y compte environ cinquante mille cafés ou restaurants minuscules — certains ont à peine 10 m² — et plus de vingt mille bars ou clubs. Le Ban Kan 1 à lui seul en abrite soixante, et le Ban Kan 2 quatorze auxquels s'ajoutent un restaurant, un sauna, un salon de coiffure et un parking souterrain.

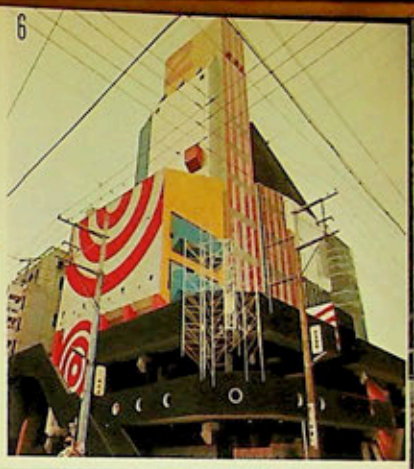
L'architecte a adopté un parti très différent et délibérément contrasté pour chacun des deux édifices: Le Ban Kan 1, achevé en octobre 1969, est une imbrication de volumes de verres dont les surfaces, vues de l'extérieur constituent pendant le jour d'immenses miroirs et qui s'intègre ainsi au site urbain reflété par ses façades. De l'intérieur, les murs restent transparents le jour et deviennent, la nuit, des parois miroitantes qui semblent alors, vues du dehors, des murs de lumière transparents. L'aspect du bâtiment tout entier se transforme selon les heures, selon les variations d'atmosphères et d'activités propres à ce quartier très animé.

Ban Kan 2, au contraire, affirme une sorte d'autonomie plastique par la vivacité du graphisme coloré qui rythme ses façades.

Celles-ci constituent un écran entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. Minoru Takeyama a voulu « recréer l'atmosphère urbaine à l'intérieur d'un espace architectural ». Il a apporté deux solutions opposées à ce problème: Ban Kan 1 participe directement à l'atmosphère ambiante. Ban Kan 2 s'en isole et constitue en lui-même son propre microcosme.

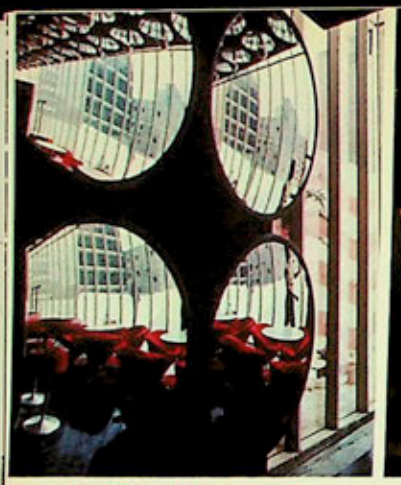
Les aménagements intérieurs ont été confiés à différents architectes, décorateurs et designers. Nous montrons ici quelques-uns de ceux qui ont été réalisés par Takeyama lui-même, ainsi que les trois clubs conçus par le designer Uchida.

5



6

7



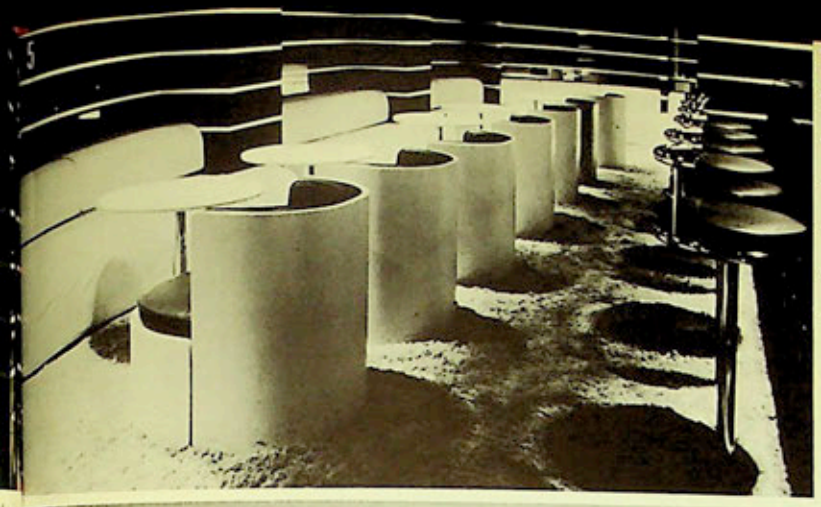
1 et *4* Le « Wine & Pupper » de Minoru Takeyama est, par sa surface, l'un des plus importants des quatorze clubs de Ban Kan 2. Sauf sur la paroi extérieure en verre teinté, les murs et le plafond sont garnis de miroirs ronds et convexes qui multiplient les reflets des lampes cylindriques suspendues au plafond par des tiges chromées. Entre les miroirs, les surfaces sont peintes dans le ton orange adopté pour tout le mobilier. Au centre des bars, quatre tables rondes lumineuses servent de dessertes pour les bouteilles. Eclairées ainsi par en dessous, celles-ci ajoutent des accents multicolores aux variations scintillantes du décor.

2 Le « Fantasy Club », destiné à une clientèle jeune, a été conçu par le designer et architecte d'intérieur Uchida. C'est un volume tout en longueur, dont l'ambiance est créée par le jeu des reflets sur les surfaces blanches et par la disposition des tables dont la proximité favorise les échanges. Les fauteuils en polyuréthane blanc sont recouverts de cuir également blanc. Les tables rondes en verre acrylique couleur « lait de chèvre » comportent un plateau lumineux qui constitue la principale source d'éclairage, indépendamment des projecteurs dirigés sur l'estrade.

3 et *5* Le designer Uchida a réalisé également le « Mini-club » réservé plutôt aux clients solitaires. L'ambiance ici est calme et feutrée, grâce aux miroirs gris acier et au revêtement de cuir brun qui couvrent les murs.

6 Pour le « Game Corner », Minoru Takeyama a aménagé sept petits salons dont chacun est prévu pour une table de quatre joueurs; les couleurs choisies sont différentes d'un salon à l'autre, mais le même graphisme en bandes de tons dégradés crée une unité entre les pièces que des cloisons mobiles permettent d'isoler ou d'ouvrir sur une allée centrale.

7 Uchida a donné au « Royal Club » un décor très sobre, très confortable, et luxueux en même temps « pour satisfaire l'amour-propre du client aisé ». Le marbre des murs, le tissu du plafond, l'estrade et la piste de danse, la moquette, les tables de mélamine et les sièges de cuir souple sont blancs. Les seuls éclats lumineux sont ceux que les spots encastrés au plafond allument sur les piètements chromés des meubles.



DELVAUX

18, RUE ROYALE
PARIS 8e

159, RUE DE RENNES
PARIS 6e

Rosenthal

STUDIO-HAUS

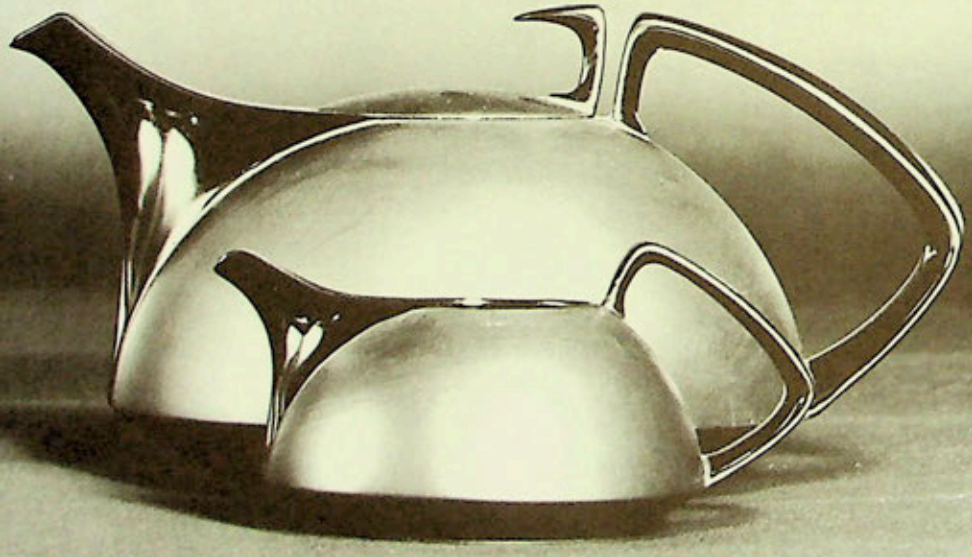


PHOTO GRAPHIS

la tour Eiffel est une prouesse technique, mais...

ras conseil

✣ est-elle en acier cor-ten ?

Non, mais pourquoi ne pas l'imaginer ? Elle aurait cette même couleur ou presque, la teinte naturelle terre de sienne brûlée que donne le temps à l'acier COR-TEN nu, en le recouvrant d'un oxyde protecteur. Et quelle économie : plus de 500 tonnes de peinture, près de 500 000 heures de travail !
Cet acier WENDEL-SIDELOR est un acier faiblement allié, à haute limite d'élasticité, résistant à la corrosion. Il permet d'alléger le matériel, d'en augmenter la durée de vie, de réaliser des économies importantes sur les frais d'entretien. Ces qualités, rarement réunies dans un même acier, auraient libéré Monsieur EIFFEL du souci de la corrosion, tout en lui permettant d'alléger considérablement son œuvre.

IL PEUT PLEUVOIR...
LA CORROSION NE L'ATTEINDRA PLUS.

Le COR-TEN élaboré par nos usines depuis 10 ans déjà sous licence U.S. STEEL, bénéficie de l'expérience plus longue encore de la première firme sidérurgique américaine. Les ingénieurs de la Société WENDEL-SIDELOR se tiennent à votre disposition pour étudier tous vos problèmes d'application.
Adressez-vous à : WENDEL-SIDELOR 1, rue Paul-Baudry, Paris 8e tél. 359-97-31.

acier **COR-TEN**

Photos Marc Lavrillier

ACIER COR-TEN & VERRE TEINTÉ A LA ROYALE BELGE

par Georges Dethosse

Les bureaux de cette compagnie d'assurances bruxelloise illustrent une nouvelle formule d'architecture en verre et acier, prenant ainsi le relais du « grand style des années 60 », aujourd'hui quelque peu usé

La Royale Belge, l'une des plus importantes compagnies d'assurances de Bruxelles, vient de prendre possession, le 25 juin dernier, des nouveaux locaux de son siège social dont la construction avait été assurée par les architectes Pierre Dufau, de Paris, et René Stapels, de Bruxelles. Mal installée dans un vieil hôtel particulier en plein centre de Bruxelles, rue Royale, la société était depuis longtemps désireuse de s'agrandir.

Après étude, il lui est finalement apparu plus intéressant de se transporter à l'extérieur de la ville, où elle pourrait bénéficier de vastes réserves de terrain, que de reconstruire un immeuble en hauteur au centre. L'occasion se présentant d'acquérir une propriété de plus de huit hectares à Boitsfort, tout près de Bruxelles, le transfert du siège social fut décidé et un programme précis de réorganisation élaboré dans ses moindres détails.

Pour la réalisation de ce programme, la Royale Belge consulta d'une part Pierre Dufau (auteur de l'Institut Français du Pétrole à Rueil en 1958 et de l'hôtel Hilton à Paris) et d'autre part René Stapels (auteur du pavillon de la Belgique à l'Exposition de Montréal en 1967), tous deux architectes de réputation internationale. Construit en moins de quatre ans, le bâtiment est le fruit d'une collaboration qui s'est révélée très fructueuse entre les deux architectes, dont c'était le premier travail commun.

Bénéficiant de moyens très importants, les deux architectes en ont fait l'emploi le plus judicieux et, si l'on doit dire de ce bâtiment qu'il est véritablement luxueux, on doit lui reconnaître aussi une exceptionnelle qualité – indiscutablement supérieure aux réalisations américaines dont il s'inspire. La difficile conduite

De son soubassement carré, baigné dans l'eau du lac, se détache la tour cruciforme de la Royale Belge. L'ossature apparente de la charpente (réalisation Chamebel) repose sur une puissante structure de béton en porte-à-faux. Le soubassement, par contre, est totalement transparent.

LA ROYALE BELGE

1 Le hall d'accueil des visiteurs est tourné vers le lac de Ten Reuken. Les cloisons, ainsi que les piliers supportant la tour sont revêtus d'un placage de marbre rose aurore, importé du Portugal (Ets Guinet-France). On a déguisé derrière cet habillage les gaines de climatisation (Air et Chaleur-Tunzini) dont on aperçoit les ouies — longues fentes verticales sur les piliers, horizontales sur les murs. Des réflecteurs inclinés en staff projettent l'éclairage sur chaque pilier (réalisation Sadem-Anciens Ets R. Anxionnat). Le sol, revêtu de moquette grège (Louis de Poortere) est rythmé par les formes circulaires des banquettes et du bureau d'accueil en aluminium traité (création Monpoix, réalisation Sadem).

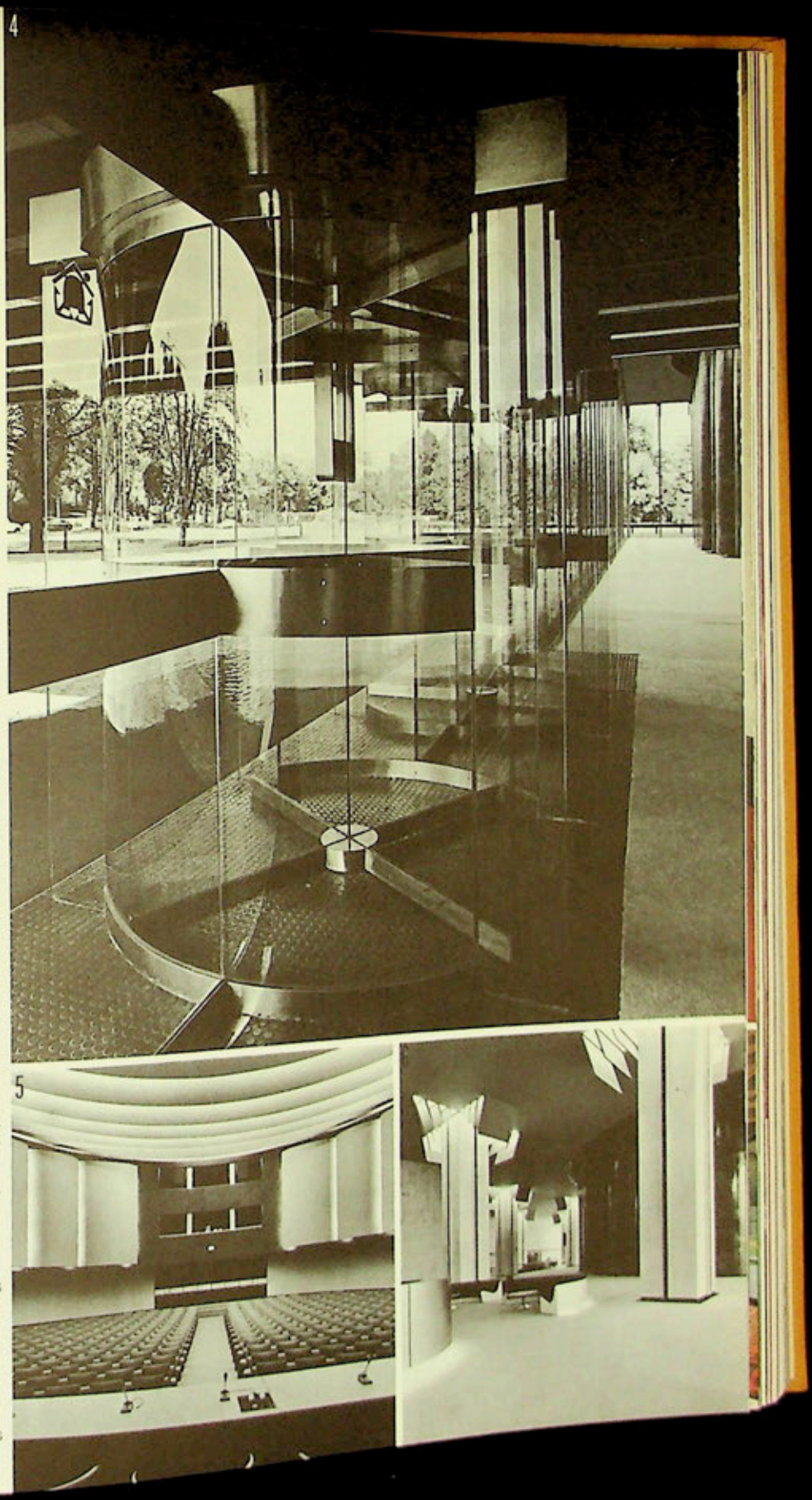
2 La salle de réunion des membres de la direction au dernier étage de la tour: le faux plafond en matière plastique (ACEC) est repris par le motif nid d'abeilles de la moquette (Louis de Poortere). Grande table à piètement en acier et plateau lamifié noir (Mobilier Universel) dessinant un rectangle losangé, sièges cannés avec ossature en acier « à balancement » de Marcel Breuer (Knoll, diffusion de Coene).

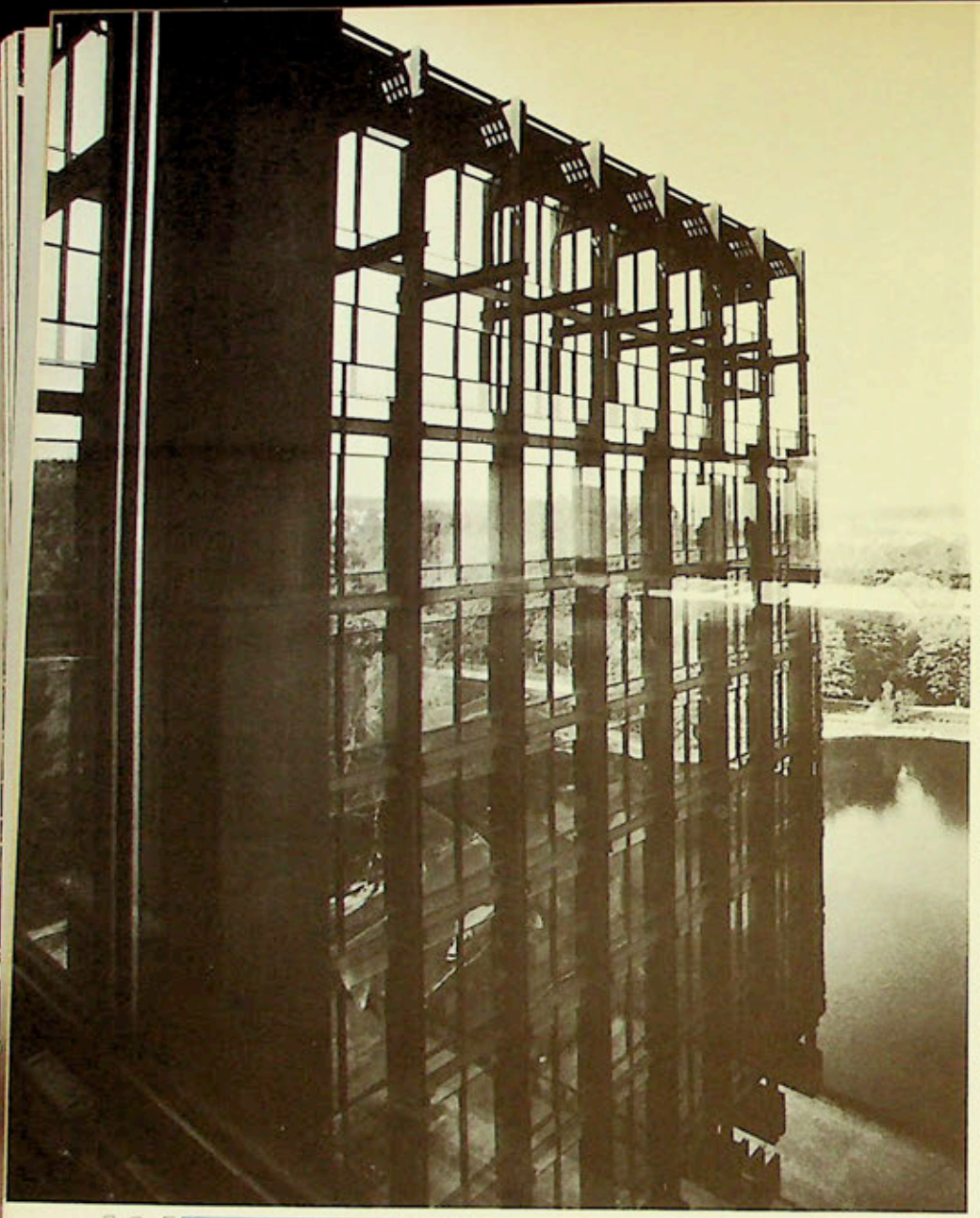
3 Le plafond de l'auditorium, dans le hall du rez-de-chaussée: les murs courbes sont revêtus de bacs curvilignes dont les ondulations sont reprises au plafond le long d'une série de vagues profilées en S (réalisation Sadem).

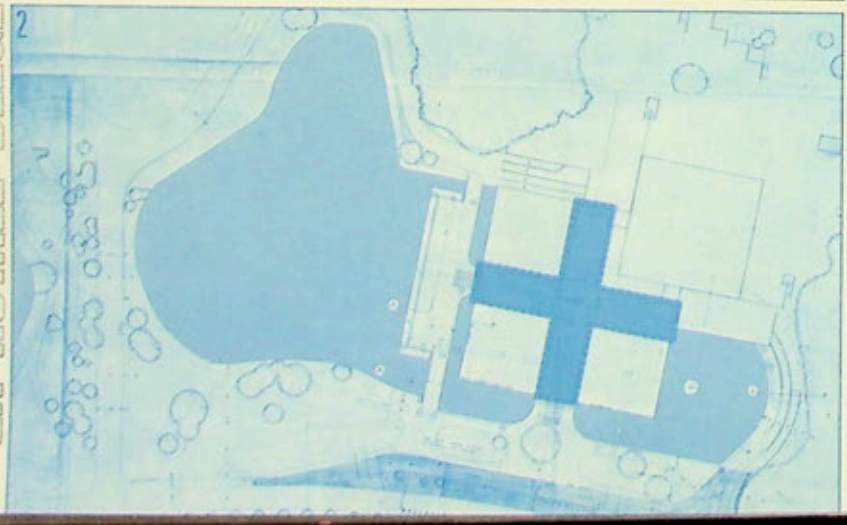
4 Du côté du boulevard du Souverain, l'entrée du personnel comporte un tourniquet en glace et métal d'une grande élégance, placé sous une marquise d'entrée en porte-à-faux, formée de poutres en aluminium anodisé teinte bronze (procédé Anolok de la société Alcan, réalisé par Chamebel) avec éclairage incorporé. Au fond, sur la droite, on aperçoit le retour des structures en laiton travaillé à l'acide, œuvre de P. Sabatier, mis en place par Alexandre, Bruxelles.

5 Depuis l'estrade, le plan en triangle curviligne de l'auditorium est parfaitement lisible. L'éclairage de la salle (ACEC) est encastré dans le faux plafond et les bacs latéraux. Tout au fond, au-dessus de l'entrée, on a installé deux régies superposées, pour la traduction simultanée d'une part (Société Cetel), pour l'éclairage et les projections d'autre part. Les sièges (dessinés par les Ets. Auxionnat, réalisés par de Coene) sont tous équipés de tablettes rabattables et branchés sur la cabine de traduction simultanée.

6 L'auditorium, enveloppé par le mur de P. Sabatier, sépare le hall des visiteurs de celui du personnel. Les dimensions de ce vaste espace sont impressionnantes: la section des piliers dépasse à elle seule 1,50 m.







du chantier fut d'ailleurs menée de main de maître par une entreprise-pilote belge (Ed. François & fils).

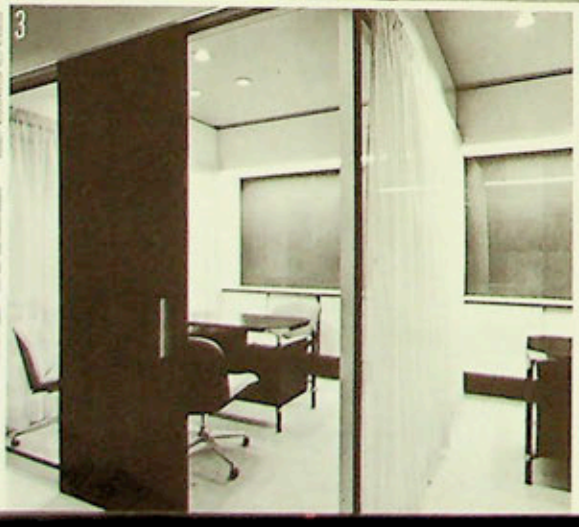
Le site lui-même était exceptionnel: une vallée profonde, celle de la Woluwe, où s'étagent une succession de lacs. Le terrain n'avait pas moins de vingt-cinq mètres de dénivellation le long d'un coteau aspecté à l'ouest. Plusieurs solutions s'offraient aux architectes et notamment celle qui consistait à répandre les bâtiments dans le parc. Ils optèrent finalement pour un plan massé, permettant le respect du site. Implanté sur le lac, le bâtiment est construit en hauteur (plus de 50 mètres) et ouvert sur ses quatre faces: d'un côté, il donne vers l'église de Boitsfort, au sud; au nord, la vue plonge sur le lac, puis elle remonte à l'est, vers la forêt qui couvre le coteau – l'entrée étant placée à l'ouest, sur le boulevard du Souverain.

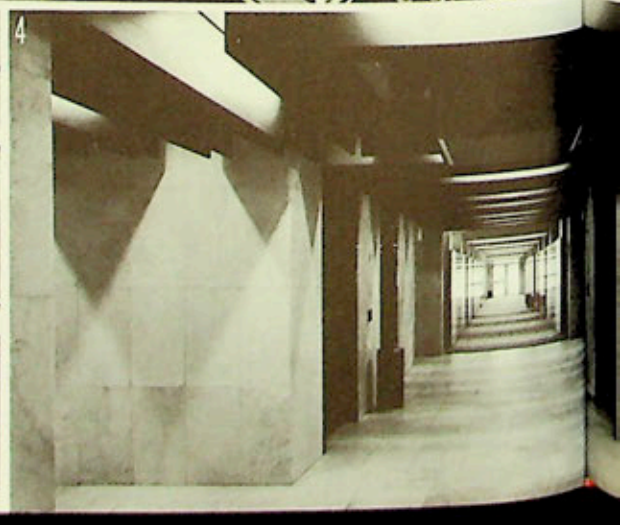
En choisissant un plan cruciforme et la construction en verre et acier, les architectes ont voulu créer une unité entre le parc et le bâtiment: la réflexion de la lumière sur les vitrages teintés est enrichie par le jeu de la réverbération des façades perpendiculaires, elle s'associe également à la surface du lac dans lequel elle baigne.

La construction se divise en deux parties bien distinctes: un soubassement transparent, en

---

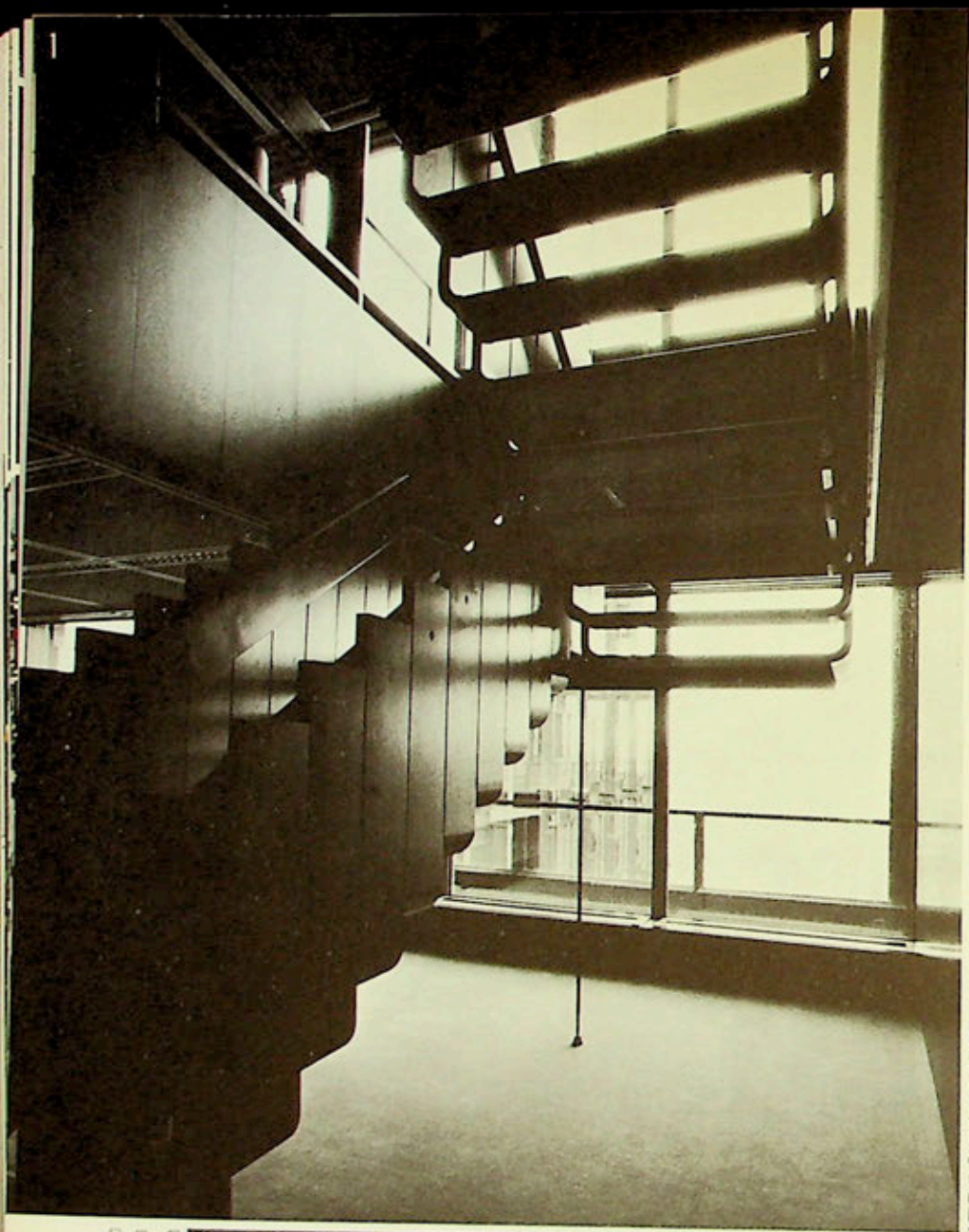
1 Des étages supérieurs, en vue plongeante sur le lac de Ten Reuken, toute la structure de l'aile est visible, se détachant du remplissage aux étages supérieurs.
2 Le plan-masse de l'édifice montre son implantation au milieu du lac, que traverse une chaussée pavée. Au-dessus, la forêt vient mourir au bord du soubassement qui se prolonge, enterré, vers l'est. Au-dessus apparaît le plan cruciforme de la tour.
3 Depuis le nord, le bâtiment domine les rives du lac et la chaussée pavée de briques séparant le bassin inférieur de ceux placés en façade sur le boulevard du Souverain. A gauche, près des entrées du parking des visiteurs, se situe une petite cascade. L'intégration du bâtiment au site, admirablement remodelé, est réellement exceptionnelle.
4 De la chaufferie (Air et chaleur - Tunzini), enterrée sous le parc, n'émerge que cette cheminée dont les trois conduits sont réunis par des bagues affectant un dessin en contre-courbe. Le traitement très plastique de cette cheminée en fait une sorte de signal, planté à flanc de côteau.
5 Au sud, vers Boitsfort, le lac supérieur, pourvu de jets d'eau est délimité par les courbes concentriques des rampes donnant accès aux parkings les plus profonds: nous sommes ici dans une partie plus architecturée, où la pièce d'eau sert surtout à la mise en valeur du bâtiment, tandis que le lac inférieur, beaucoup plus vaste, retourne insensiblement vers la nature.

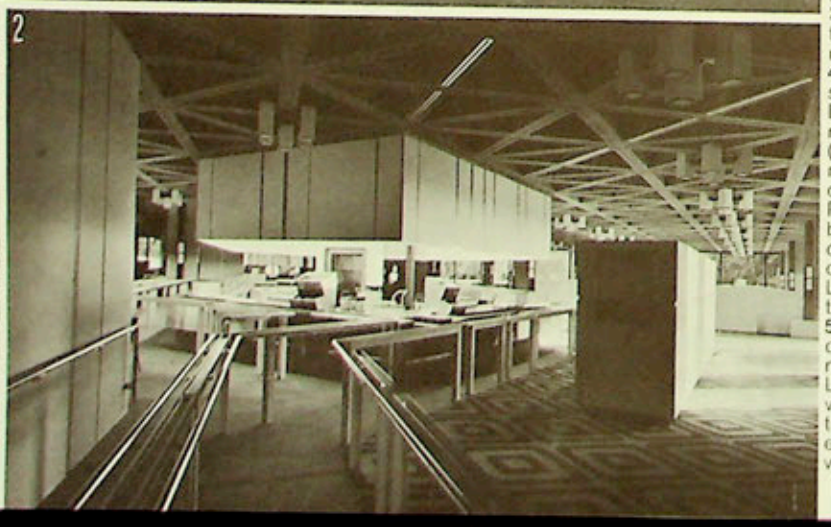




LA ROYALE BELGE

1 Ouverte sur la forêt par une large terrasse au dernier étage de la tour, la grande salle du conseil est vitrée sur trois faces. La dernière cloison est en chêne teinté foncé, le sol en moquette grise et le faux plafond constitué d'un gril en matière plastique translucide (ACEC). La grande table de conférence faite de trois éléments de Wengé massif sur piètement d'acier poli, la commode cubique en bois foncé et le lustre « nid d'abeilles » en laiton poli ont été dessinés par J. J. Wabbes (Edition Mobilier Universel).
2 Jouxtant la salle du conseil, cette petite salle de réunion est équipée de fauteuils en cuir jaune (Knoll, diffusion de Coene) et d'une grande table à piètement de bronze et plateau en marqueterie de Wengé massif. C'est une création de J. J. Wabbes de même que le meuble de rangement et le support téléphone en Wengé massif. (Edition: Mobilier Universel). Le lustre est en métal laqué (sélectionné par Vadim), les cloisons (de Coene) sont tendues de toile brun-jaune.
3 Au rez-de-chaussée, communiquant avec le hall des visiteurs, ces boxes sont prévus pour les entretiens d'affaires. Cloisons en glace équipées de voilages, panneau d'affichage en liège et porte en palissandre (réalisation Sadem, anciens Ets Anxionnat).
4 Les couloirs des quatre ailes se croisent dans le noyau de la tour. Les parois et le sol de ce noyau sont revêtus comme le hall de marbre rose, le faux plafond est formé de planches de chêne teinté, placées de chant pour déguiser les éclairages. Plus loin, dans les couloirs, le sol est en moquette et les cloisons en chêne teinté (de Coene).
5 Les bureaux de programmation et de recherche ont été aménagés, à la demande de l'utilisateur en « bureaux paysage » (Pohlschröder): des armoires de classement, des écrans et des plantes vertes divisent librement ce vaste plateau. L'éclairage est constitué par des rampes lumineuses du type à « basse luminence » qui assurent un haut niveau d'éclairement en évitant l'éblouissement (réalisation des ateliers de constructions électriques de Charleroi).
6 Les lavabos (réalisation Raes-Ziane), placés à tous les étages dans le noyau du bâtiment, avec les circulations verticales, ont un revêtement de grès étiré émaillé (Buchtal) de ton « tabac rustique » et blanc.





vitrage clair, qui rattrape la dénivellation et se fond avec le parc, dont les mouvements de terrain le couvrent à demi; une tour cruciforme en acier cor-ten (Wendel-Sidelor) et vitrage teinté Stopray (Glaverse) — haute de huit étages, elle domine le site et se signale de fort loin par l'élégance de sa coloration brune et les reflets mobiles qui en animent la surface. On retrouve la clarté du parti dans la structure même du bâtiment, entièrement réalisée en acier cor-ten (dont, on le sait, la particularité est de se couvrir comme l'aluminium d'une couche protectrice formée par les oxydes du métal, ces oxydes se fixent en trois ans et prennent alors une patine brune, définitive). Les deux architectes avaient eu, lors des études préliminaires à la construction, l'occasion de visiter aux Etats-Unis le siège social de John Deere & Co. à Moline (Illinois): cette œuvre illustre d'Eero Saarinen est aussi l'une des premières où l'on ait utilisé une ossature en acier cor-ten, elle leur donna l'idée d'employer le même matériau pour la construction de la Royale Belge. Marié avec le verre fumé, l'acier se fond entièrement avec lui, au lieu de trancher brutalement, comme l'aluminium des

(Suite page 48)

1 Réunissant les deux étages de couronnement, cet escalier est formé de bacs moulés en bois, la marche se courbant à l'équerre pour rejoindre la main courante, à laquelle elle se suspend.
2 Le restaurant du personnel (Simonis), au rez-de-chaussée supérieur, est en self-service: de chaque côté de la cuisine, deux couloirs permettent aux employés de choisir un menu différent.
3 Située au pied de la tour, sur la terrasse du soubassement, la salle du restaurant se prolonge à l'extérieur, moins haute de plafond. On aperçoit ici l'une des ailes, avec l'escalier qui occupe le pignon. Par-devant, entre les piliers de la structure, des coins de repos pour les employés — avec des banquettes « Vignola », dessinées par l'architecte Pellegrin, garnies de coussins en Redex Pirelli sur une structure en polyester renforcé fibre de verre comme les tables d'angle (MIM. Mobili S.P.A., Rome) — puis la cafeteria et, tout au fond, le restaurant.
4 Les architectes ont dessiné spécialement pour la Royale Belge les tables en plastique rouge-vermillon de la cafeteria (réalisation Simonis). Par sa moquette colorée de teinte capucine et vert (Louis de Poortere) et son plafond de béton à caissons, l'atmosphère du lieu tranche totalement avec celle, plus sévère, des bureaux. La matière et la couleur des tables accentuent l'opposition.
5 La salle carrée du restaurant déborde le soubassement pour rejoindre de plain-pied le parc. Le mobilier léger et les piles vivement éclairées laissent toute son importance au sol et au plafond dans cet espace volontairement ouvert.

5

habituels raidisseurs employés dans les murs-rideaux.

L'originalité de la Royale Belge est surtout dans la construction de la charpente d'acier: elle est entièrement visible, obturée seulement par le remplissage des baies enchassées dans la structure (réalisation Chamebel). Celle-ci est assemblée par moisage, d'une façon fort élégante: des piliers du soubassement en béton armé supportent deux poutres jumelles qui en enserrent la tête – formant donc une moise. Sur ce socle, des poutres moisées en acier corten (Wendel-Sidelor) sont placées perpendiculairement, recevant le pied des quatre poteaux porteurs de chaque travée – deux poteaux en façade et deux dans l'intérieur du bâtiment, de part et d'autre des couloirs axiaux distribuant les bureaux. L'intervalle de chaque travée est divisé en deux modules de 1,75 mètre, correspondant à la trame du cloisonnement mobile: ainsi le système d'assemblage choisi commande-t-il la physionomie du bâtiment, imposant même la géminations des baies. L'exécution de cette charpente en acier soudé au nickel est d'une qualité tout à fait remarquable, qu'on se doit de souligner.

La netteté de la structure est reprise au niveau du plan, formé de quatre ailes identiques longues chacune de 35,50 mètres et larges de 18,50. Au milieu, un noyau carré, subdivisé en croix, reçoit les circulations verticales et les sanitaires (revêtements de grès Buchtal exécutés par Raes-Ziane). Il communique à chaque étage avec les ailes dont le large couloir central est séparé des bureaux placés en façade par une double rangée de cloisons-fonctions (De Coene). Quant au socle du bâtiment, il forme un carré parfait dont le côté équivaut à la plus grande longueur de la tour (84,60 mètres).

Pourtant, la froideur du parti est atténuée par les éléments d'implantation et la mise en valeur des données du programme. Les sous-sols comportent d'immenses locaux d'archives reliés à la desserte verticale du novau: c'est là le point vital d'une société d'assurances où les manipulations de dossiers se chiffrent chaque jour par dizaines de milliers. Au niveau du rez-de-chaussée, le soubassement, dégagé sur trois faces par la pente du terrain, devient transparent: à l'ouest, sur le boulevard, et au nord vers la pièce d'eau, s'ouvre un grand hall en retour d'équerre donnant accès d'un côté au personnel et de l'autre aux visiteurs. Entre les deux bras du hall est installé un auditorium de 350 places; son plan complexe – un triangle curviligne – et la nature de son enveloppe – formée d'une succession de bacs cintrés revêtus de plaques de cuivre travaillées à l'acide, œuvre du sculpteur P. Sabatier, exécutée par le ferronnier belge Alexandre – l'opposent entièrement à la structure orthogonale et transparente du soubassement, il y apparaît comme un accident naturel prolongeant les accidents du parc – lacs, arbres et buttes de gazon – au travers de la construction. Derrière le vaste hall (réalisé, comme l'auditorium, par la SADEM - anciens Etablissements R. Anxionnat), la surface du soubassement, divisé en deux niveaux de plancher, se distribue en « bureaux-paysage », correspondant à certains services de recherche et de programmation ou aux services collectifs du personnel (infirmerie, service social notamment).

Adossé au coteau, le soubassement se retrouve de plain-pied avec lui au niveau de son couronnement qui constitue le deuxième étage du bâtiment et la base de la tour cruciforme. Tandis qu'au rez-de-chaussée inférieur le soubassement s'évidait et se fondait dans le paysage du parc, au deuxième étage, qui est en quelque sorte le rez-de-chaussée supérieur, il se répand à l'extrémité opposée de la diagonale du carré sur une large terrasse couverte abritant le restaurant (équipé par Simonis). Le traitement de cette partie de la construction est volontairement moins sévère: l'exigence de sobriété qui est celle d'une compagnie d'assurances ne s'appliquait pas aux locaux de détente; au contraire, on a cherché à les égayer et à procurer un véritable sentiment de dépaysement aux employés, pendant la courte pause du repos. La construction est ici en béton bouchardé: un treillis diagonal raidi par des nervures parallèles, subdivisant les carrés en autant de triangles, constitue la couverture portée par des piliers très espacés. Pour augmenter le contraste entre l'étendue du volume et la lourdeur de la couverture, les architectes ont évidé la dalle de béton par des skydômes placés au-dessus de chaque pile: la lumière tombe ainsi en jour indirect sur chaque face des pilliers et, en les éclairant, contribue à les effacer. D'obstacles, ils deviennent source de lumière (l'étude de l'éclairage a été faite, comme celle de tout le bâtiment, par les Ateliers de Constructions Electriques de Charleroi). Le restaurant ouvre sur trois faces vers le parc, sa terrasse se prolongeant à l'extérieur où elle surplombe le lac.

Au-dessus de ce soubassement dont la forme régulière est assouplie par la variété de l'intégration, la tour cruciforme s'élève de façon beaucoup plus rigoureuse sur la hauteur de ses huit étages. Néanmoins, son couronnement reçoit un traitement particulier: les deux étages supérieurs réservés à la direction sont en effet de plan légèrement plus étroit, ce qui dégage une terrasse périphérique au niveau du huitième étage. L'ossature se prolongeant jusqu'au toit, c'est le remplissage qui se recule, dégageant les lignes de structure. Un autre effet d'animation est donné sur le plan vertical par l'émergence sur chaque pignon des têtes de couloir: les vitrages formés de bandes horizontales superposées s'opposent aux verticales de la structure des bureaux, la distinction étant clarifiée par un léger ressaut.

Mais le bâtiment de la Royale Belge ne retient pas seulement l'attention par la fermeté du traitement architectural; c'est également un bâtiment exceptionnel sur le plan des installations techniques – il est l'un des plus luxueux d'Europe en ce domaine. Une usine de climatisation, enterrée sous le parc, assure le conditionnement de l'air, réalisé à la perfection par l'entreprise belge Air et Chaleur, associée à une compagnie française (Tunzini). Huit ascenseurs, trois monte-charges, un pater-noster pour le courrier et un monte-dossier constituent la batterie des circulations verticales (Schindler).

Un système absolument exceptionnel de tapis roulants (Schindler), distribuant quatre aires de stockage des archives (un hectare et demi au total) est relié par des aiguillages électroniques au monte-dossier. A la différence de la Mutuelle de Belbœuf (voir « L'Œil » n° 170), où la distribution des dossiers était effectuée à chaque étage en façade des bureaux – non sans problèmes techniques (encombrement des caissons, bruit de fond) – on a préféré mettre l'accent, à la Royale Belge, sur l'organisation des archives proprement dites. On a même réservé l'avenir en prévoyant dès maintenant l'éventualité d'un système de lecture par circuit intérieur de télévision, qui éliminerait le difficile problème de la manutention des dossiers.

Dernier détail: une « écureuse », sorte d'aspirateur géant, est placée au cœur du bâtiment, reliée à des bouches dispersées dans les bureaux et sur lesquelles on branche les manches d'aspirateur. Enfin, l'ensemble de ces installations techniques est relié à un « sélectographe » placé dans le hall d'entrée: sur un écran géant, on peut lire à chaque instant le dossier technique du bâtiment et localiser les pannes éventuelles (réalisation Air et Chaleur-Tunzini).

Luxueuse dans ses installations techniques, dont la qualité doit être soulignée, la Royale Belge ne l'est pas moins dans l'aménagement du parc. Les deux architectes ont fait appel à un paysagiste, Jean Delogne, pour remodeler le terrain et le lac en y enterrant parkings et chaufferie. C'était là une entreprise considérable: puisqu'en effet les sous-sols de la tour étaient réservés aux archives, les architectes avaient décidé de reporter sous la colline les 750 places d'un parking réparti sur quatre étages ainsi que la volumineuse chaufferie. La superposition des étages à flanc de coteau a permis l'accès direct de chaque niveau depuis l'extérieur par de longues rampes qui, au sud, émergent en courbes concentriques au niveau du boulevard, tandis qu'au nord les deux étages supérieurs, réservés aux visiteurs, se trouvent presque de plain-pied avec la plate-forme d'accès, le long du lac. Hormis ces rampes d'accès et une grande cheminée, traitée comme un signal, rien n'émerge de ces vastes locaux au-dessus desquels ont été rétablis plantations et mouvements de terrain. Le travail du paysagiste s'est étendu à tout le parc, comprenant la régularisation du lac et le traitement du terre-plein situé entre l'édifice et le boulevard du Souverain: le sol est ici pavé de grands cercles de brique rose, plongeant sous les pièces d'eau qui baignent le pied des vitrages – rappelant sur la face ouest la perspective du lac de Ten Reuken, dont le vaste plan d'eau s'étire en direction du nord-est.

Le soin apporté à l'aménagement des espaces verts, la qualité de la construction et la rigueur architecturale du parti sont autant de points favorables. Pourtant, un œil critique ne manquerait pas d'y trouver des défauts: il est indiscutable que le hall d'entrée est trop haut de plafond, que l'auditorium et son mur de cuivre s'y introduisent de façon peu convaincante. On peut aussi critiquer le traitement des étages de couronnement, dont l'individualisation ne paraissait pas s'imposer. Enfin, l'austérité des aménagements intérieurs semble quelquefois un peu abusive. Autant de réserves concomitantes: c'est l'image même des bureaux d'une société d'assurances que l'on critique – le monumentalisme de l'entrée, la froideur de bon ton, l'expression rigide de la hiérarchie dans l'individualisation des bureaux de la direction... L'architecture apparaît ici comme parfaitement révélatrice du système social, traçant la frontière entre l'habileté d'un architecte et la portée symbolique de son travail. C'était la seule réserve que nous ayons à faire concernant la Royale Belge.

Page ci-contre: Pour la conduite d'un chantier comme la Royale Belge, il fallait une entreprise expérimentée: ce sont les entreprises Ed. François et Fils spécialisées dans la construction des immeubles de prestige qui ont été choisies dès le départ de l'opération pour assister les architectes et les ingénieurs-conseils dans la conception de l'ouvrage et la mise au point des problèmes techniques. Ils ont assuré ensuite le pilotage, l'exécution et la coordination des travaux pour les fondations, le gros œuvre, les paraché-vements, les équipements et aménagements des abords.

Les installations de chauffage,
ventilation et conditionnement d'air
du nouveau Siège Social de la

ROYALE BELGE

ont été réalisées par l'Association Momentanée

TUNZINI ENTREPRISE
AIR ET CHALEUR

Tunzini Entreprise
Agence de Bruxelles
144, rue du Monténégro

Air et Chaleur
52, quai Fernand Demets
Bruxelles 7

CLOISONS AMOVIBLES HEULIEZ: UNE TECHNIQUE RATIONNELLE AU SERVICE DE L'ARCHITECTURE INTÉRIEURE

De la lumière et du silence à volonté, un décor personnel et une implantation qui collent aux nécessités fonctionnelles de l'Entreprise: voilà les principales caractéristiques d'une architecture intérieure réussie. La Société HEULIEZ (Division Cloisons & Bureaux) a fait une démonstration de style à l'occasion de 2 réalisations particulièrement réussies.

Pour la Société ENGETEL à Clermont-Ferrand il s'agissait d'implanter plusieurs dizaines de bureaux de fonction, une salle de conférence, un local d'archivage, etc. en partant d'un bâtiment nu. Le résultat caractérise bien les possibilités d'implantation et de distribution que permettent les cloisons HEULIEZ.

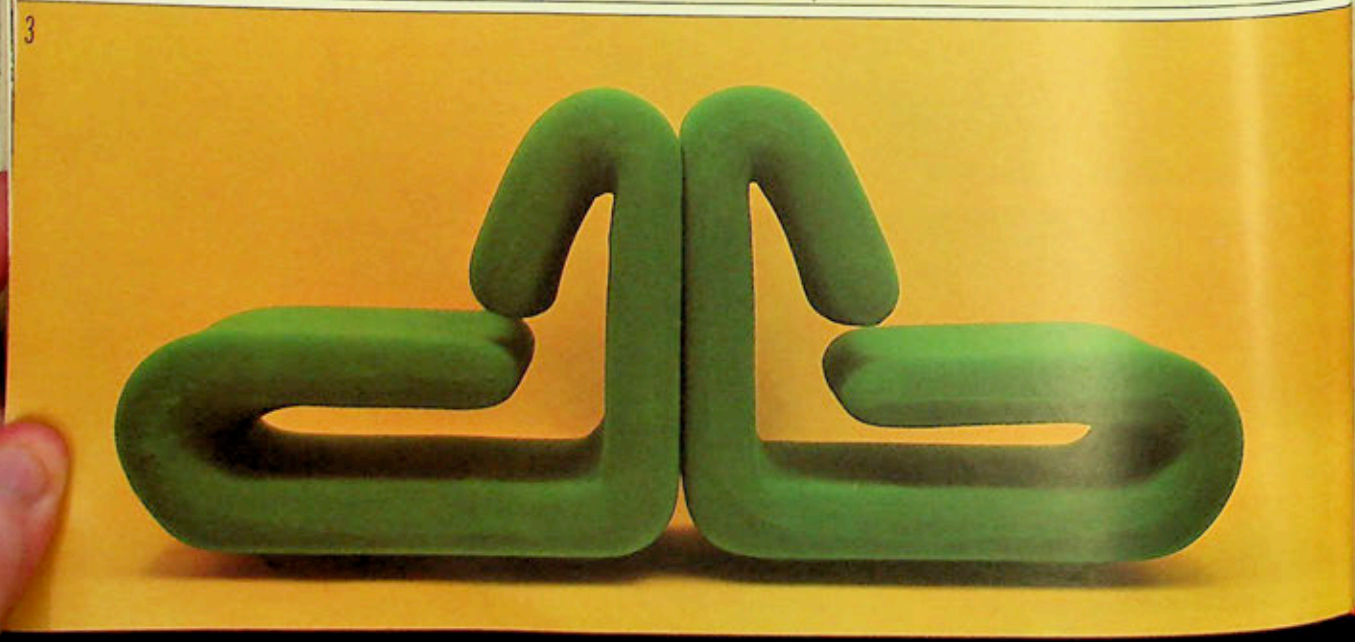
Pour le Garage Saint-Amand à Paris, il fallait apporter de la lumière là où il n'y avait que de grands espaces sombres, il fallait permettre le travail de réflexion et d'administration sans être gêné par les bruits extérieurs: il fallait apporter le silence là où il n'y avait que les bruits des pots d'échappement. Il fallait aussi apporter une structure de décoration pure au milieu de surfaces de béton. Les quelques photographies ci-dessous illustrent bien le résultat: pratique et fonctionnel.

Etudes et réalisations de la S.A. Henri HEULIEZ 79/BRESSUIRE, tél. (48) 65.05.40. Salle d'exposition à Levallois, tél. 270.80.74.

1. Société ENGETEL: un couloir de distribution sobre, réalisé en panneaux pleins alternant avec des portes vitrées sur allège; l'imposte vitrée continue, laisse passer la lumière des bureaux. La finition placage acajou makoré ajoute la chaleur du bois au confort de l'ambiance.

2. Salle de conférence: claire, vaste et cependant intime, cette salle de conférence gardera le secret des réunions grâce à son insonorisation parfaite.

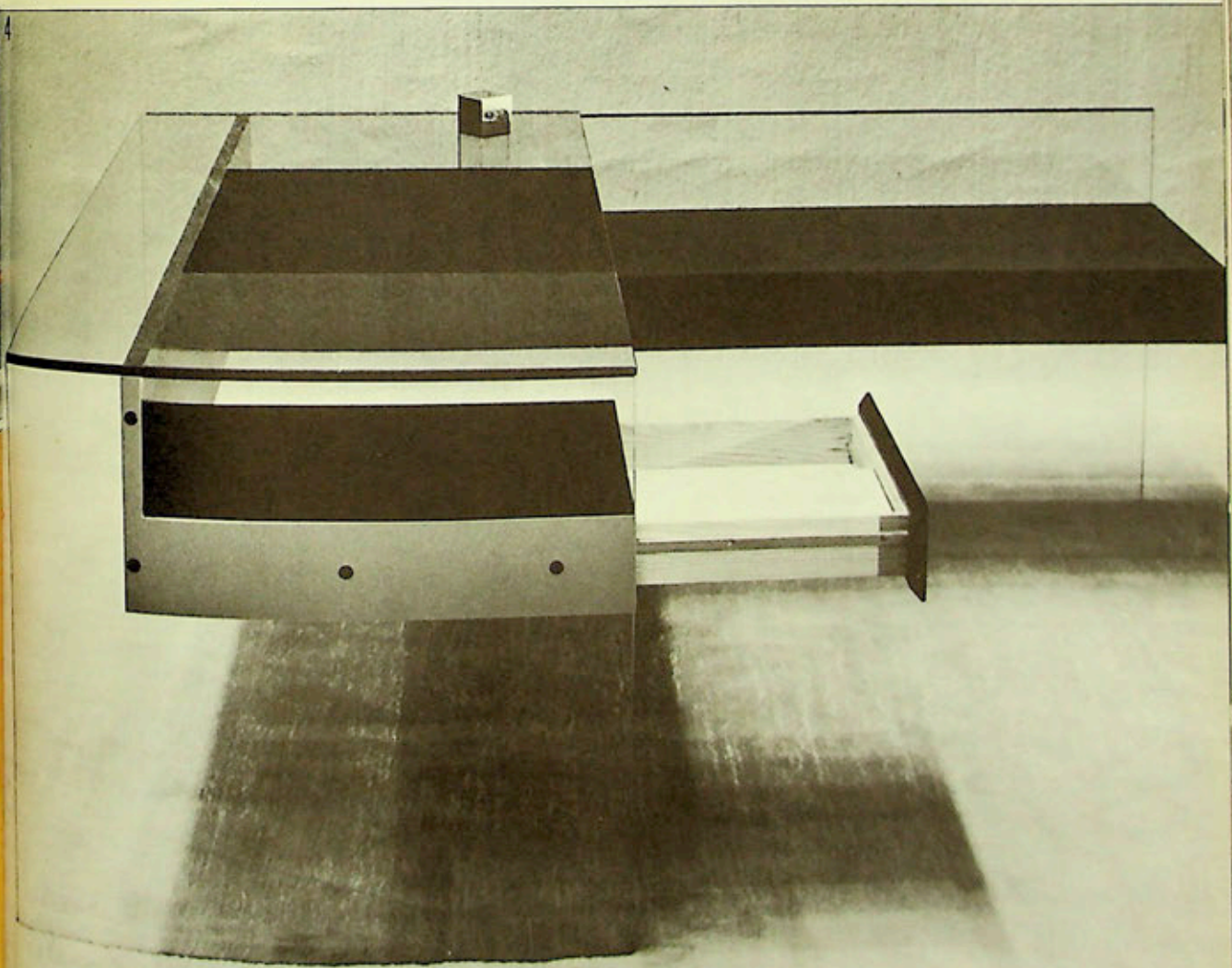
3/4. Garage St. Amand: lumière à volonté et isolation des bruits extérieurs. Cloison entièrement vitrée côté garage, panneaux pleins pour la séparation des bureaux. Salle de réception.

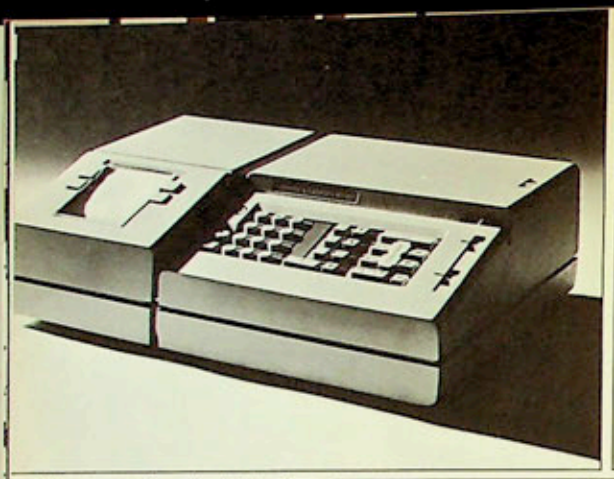


L'OEIL AUX AGUETS SUR LE SICOB

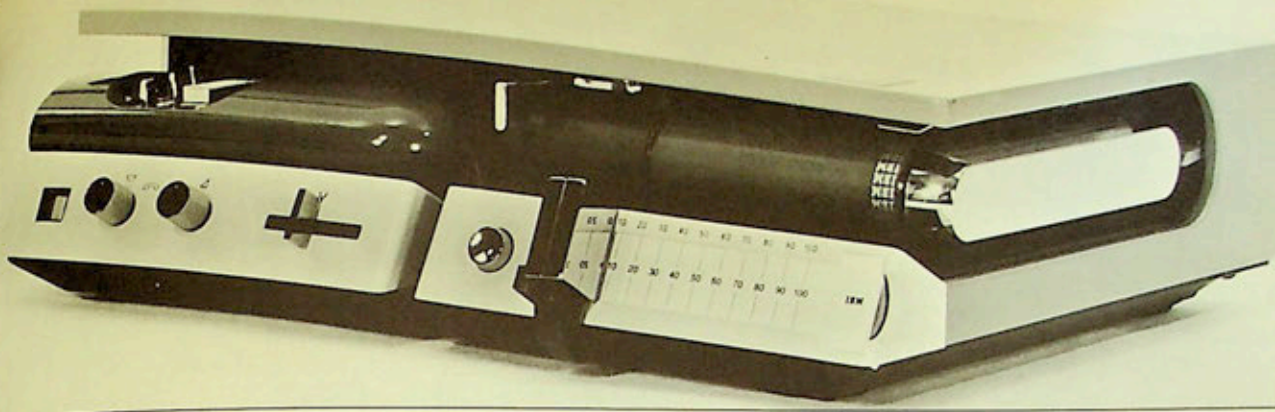
1 Un ensemble de bureau, très sobre de lignes et de tons, conçu par A. Pollak pour Lubke (Agent général pour la France: Agence générale Reuter). Le plateau de la table et les accoudoirs des fauteuils sont en palissandre, les piétements en acier chromé, la garniture des sièges en cuir noir. 2 « Groupe MS » (Multiple Seating): fauteuils dessinés par Geoffrey D. Harcourt (édités par Artifort. Diffusés par Meubles et Fonctions). La coquille est en bois moulé avec une garniture de mousse et dacron recouverte de tissu Tiffany, de cuir ou de similicuir. Le soubassement comporte un piétement d'aluminium anodisé sur une barre métallique laquée noire. Les sièges sont fournis avec ou sans bras. 3 La chauffeuse « 1500 » créée par Etienne-Henri Martin pour TFM est réalisée à partir d'une structure en tube d'acier traitée ressort. Elle est montée sur sangles, garnie mousse de latex et revêtue de jersey. C'est le point de départ d'un programme complet de coin de conversation. 4 Dans le programme « Mobilier National » — meubles de bureau créés pour une édition en série d'après un prototype exécuté par le Mobilier National — A. Philippon et Lecoq ont dessiné ce bureau (qui existe en bureau simple ou avec retour) comportant des caissons-tiroirs et un cache-jambes en ébénisterie assemblés par un flasque d'aluminium. Les deux côtés sont en glace Securit. Le plateau de glace se pose sur l'ensemble. (E.I.B. — Etudes et Implantations de Bâtiments.)

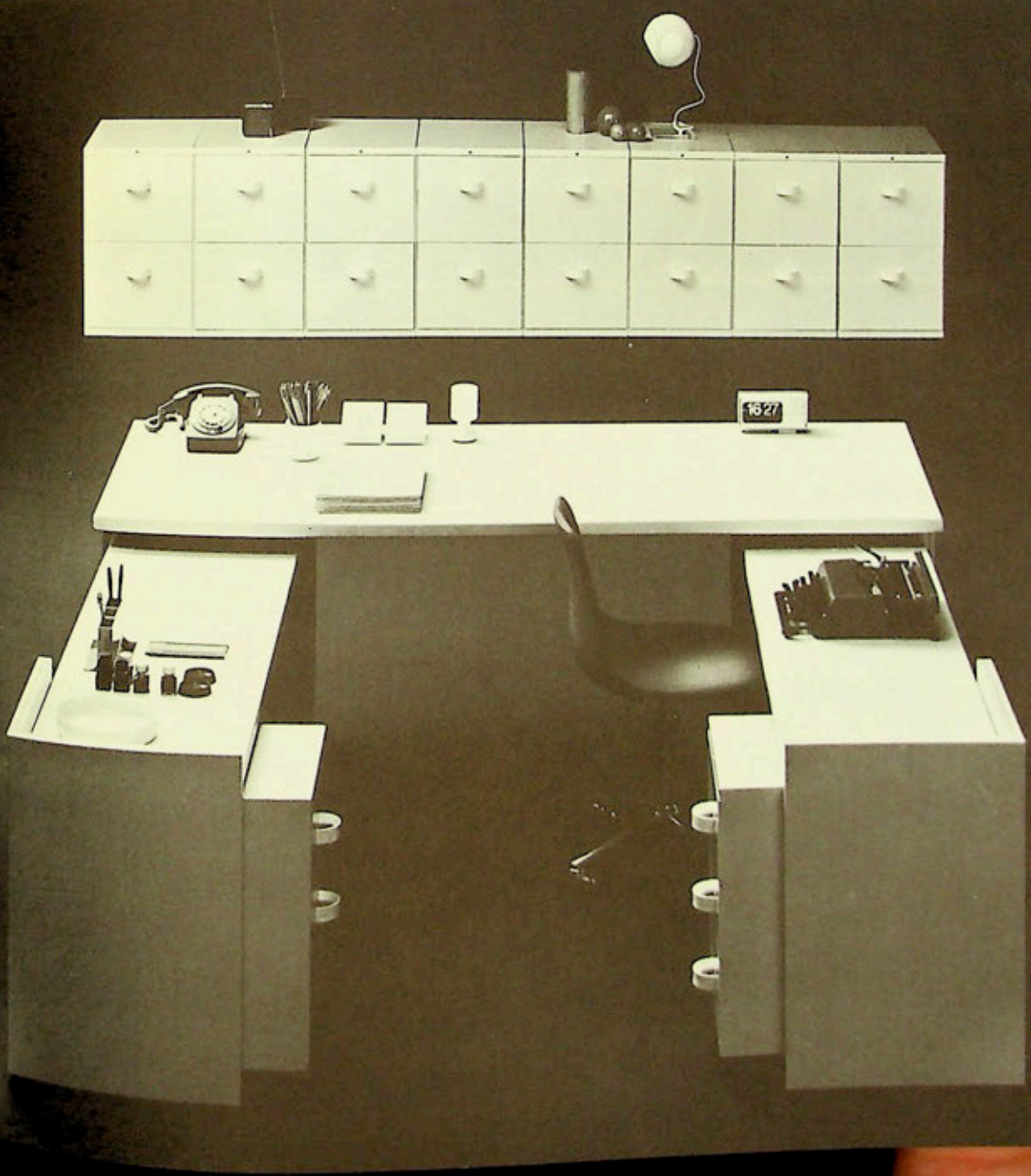
4

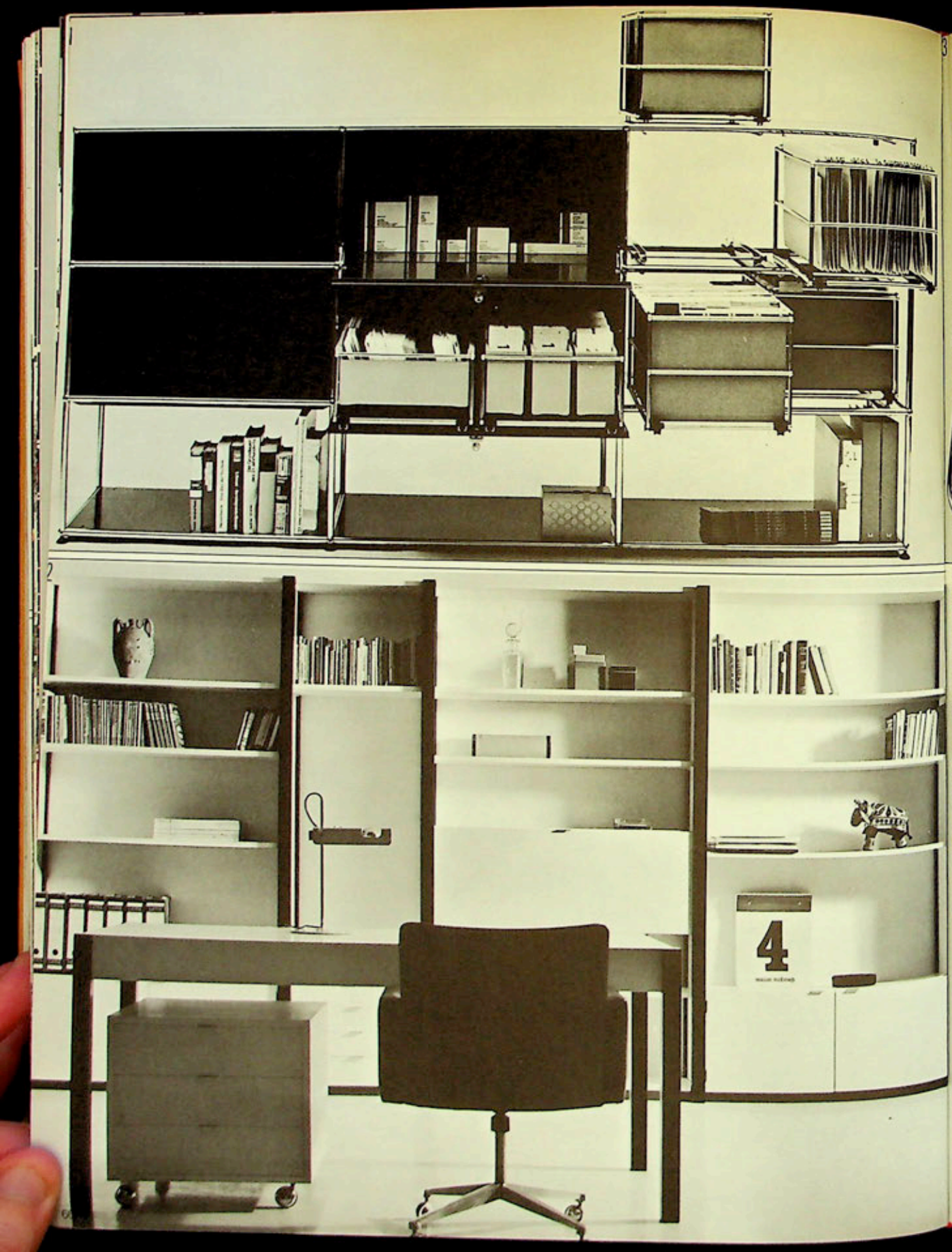


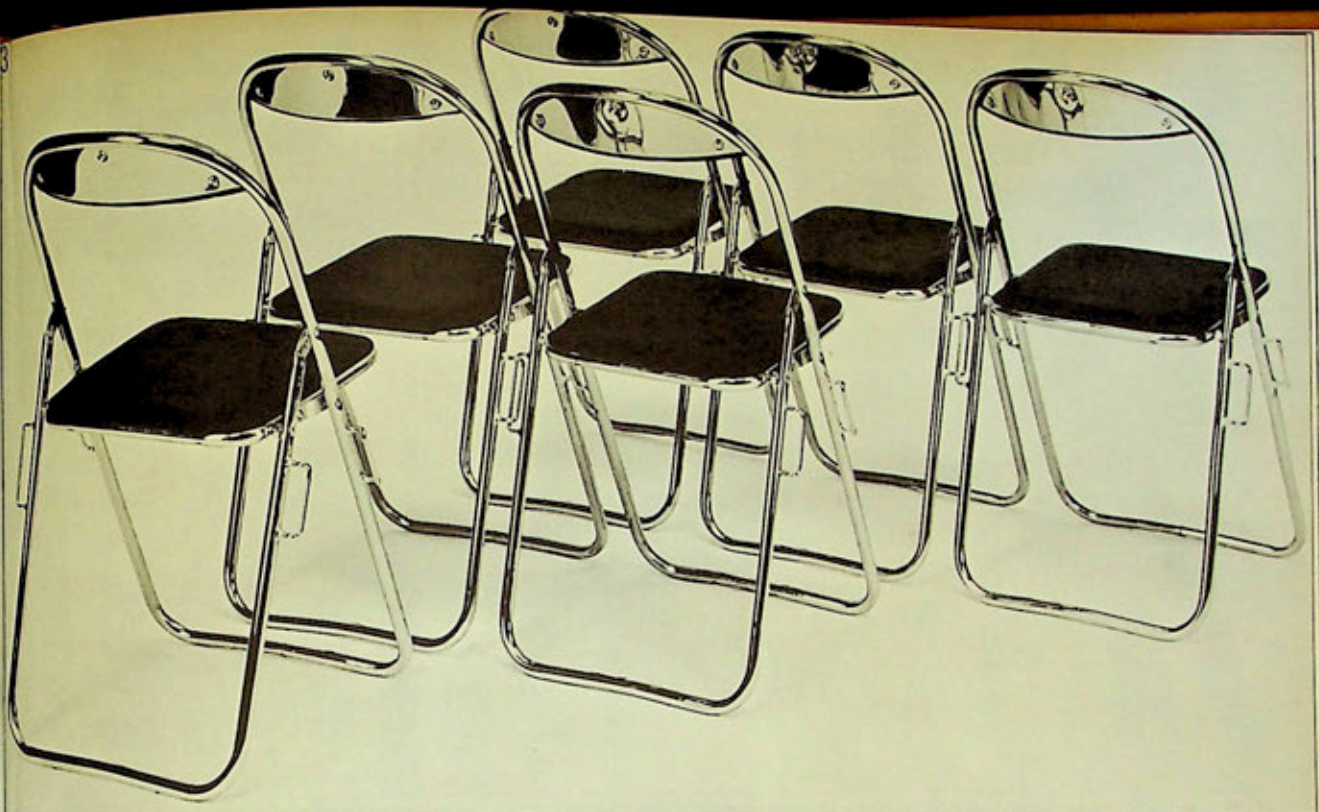


1 La nouvelle calculatrice électronique imprimante « Logos 250 », dessinée par N. Bellini pour Olivetti, a obtenu le prix du « Compasso d'Oro » en 1970 à la Triennale de Milan. **2** « Editor 3 » une nouvelle machine à écrire électrique d'Olivetti. Elle est équipée d'un ruban de nylon spécial qui donne une très grande clarté de frappe. Dans la même gamme, le modèle « Editor 3 C », grâce à son ruban de polyéthylène, permet, lui, d'obtenir une qualité d'écriture égale à celle d'un texte imprimé. **3** Ce fauteuil pivotant, fait d'une coque en plastique moulé garni de cuir noir sur piétement chromé est la version autonome du siège incorporé au « bureau P.D.G. » à équipement électronique, créé par le sculpteur Maurice Calka pour Leleu-Deshays. **4** Machine à dicter IBM 271. Par ses lignes très élaborées et sa mise au point technique, elle ajoute un élément de haute qualité aux réalisations de la firme. **5** Le système « Graphis », conçu par O. Borsani, E. Gerli et J. Motte (édité par Tecno), permet de multiples combinaisons pour l'agencement des bureaux à partir de trois éléments de base: deux types de tiroirs et un L portant en tôle laquée blanche, auxquels on peut ajouter six sortes de plateaux en lamifié blanc. (Formes nouvelles).

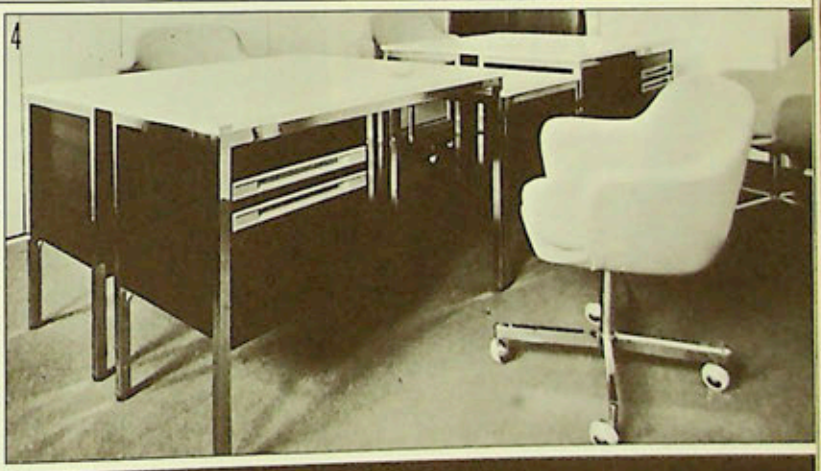


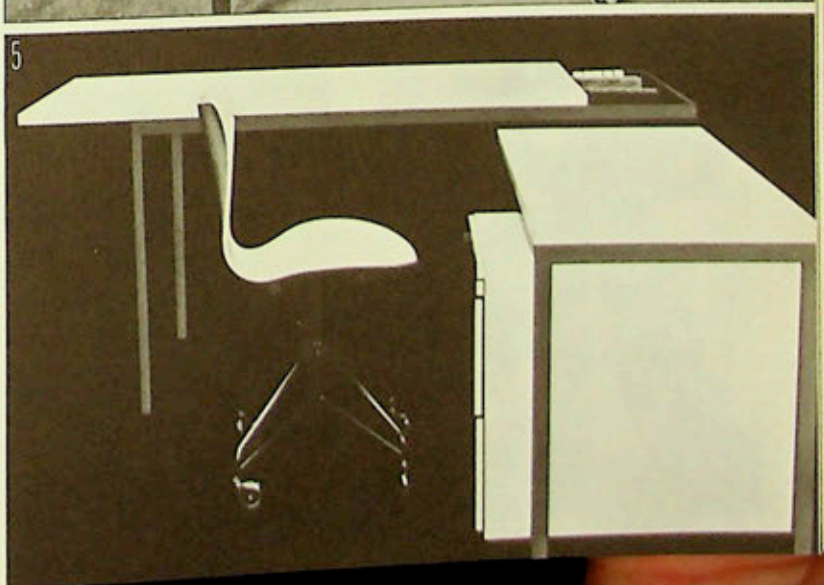

1527

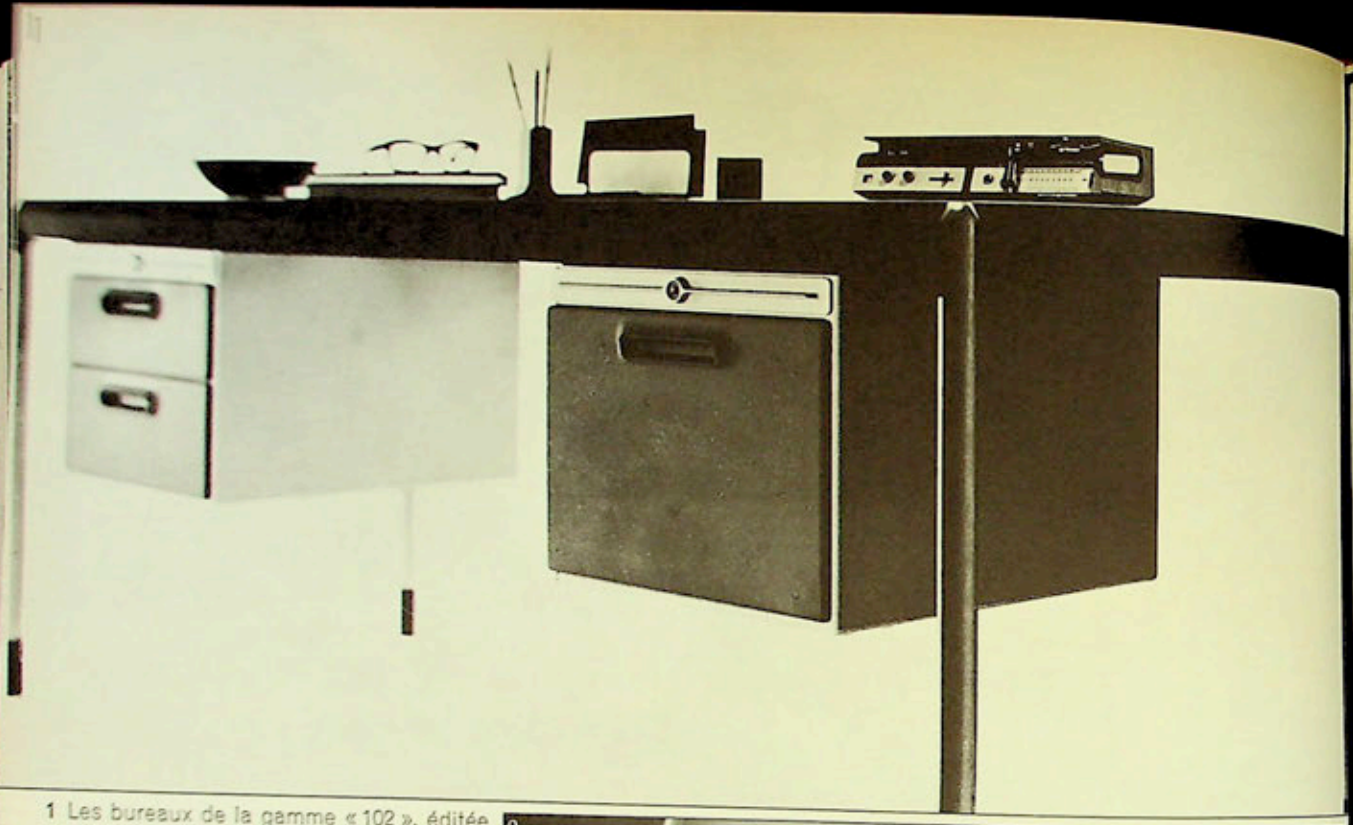

4



1 Ces éléments de rangement du « Haller Programme » (Collection Herman Miller) existent en six dimensions de base. Ils comportent 2, 3, 4, 6 ou 9 compartiments, ouverts ou fermés. L'armature est en acier chromé. Les tablettes, abattants, dos et côtés sont laqués en six couleurs standard: jaune, orange, bleu, vert, gris clair et anthracite (Interform S.A. Mobilier International). 2 Behr 1735 est un programme de bibliothèques composables, laquées blanc, de fabrication extrêmement soignée. Les montants teintés laissent les veines du bois visibles (teintes au choix: noir, brun, rouge, vert, jaune et chêne naturel). Le bureau assorti existe en 160×80 et 180×80 cm. Il peut être complété par un « Rollboy » à trois tiroirs sur roulettes. (Agent général pour la France: Ivan Sarfati). 3 L'armature en acier chromé de ces chaises pliantes, éditées par Steiner, comporte quatre poignées qui permettent de les transporter aisément. L'assise et le dossier sont garnis de vinyl noir sur mousse. 4 Présenté par Heuliez, spécialiste du meuble de bureau bois et métal, cet ensemble est constitué par quatre bureaux et une table de décharge avec plateau en lamifié blanc et caissons en acajou Makore teinté palissandre. L'ossature est chromée et les poignées émaillées gris métallisé. Fauteuil de direction en velours de nylon gold. 5 Bureau avec table de retour et caisson de rangement en lamifié blanc, sur une armature métallique. La plateau coulissant dégage un bac de classement (M.F.I.).

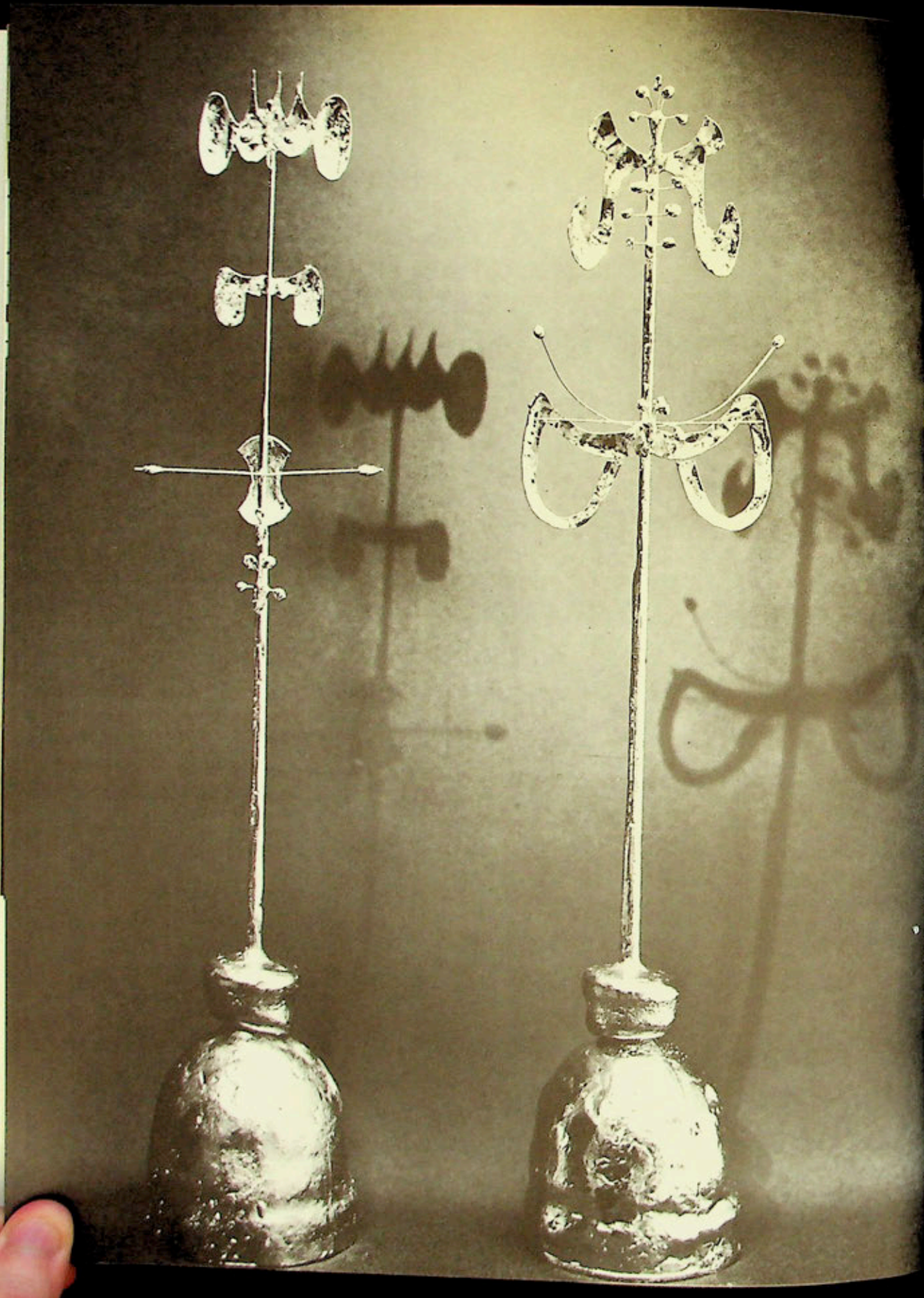






1 Les bureaux de la gamme « 102 », éditée par Strafor, joignent à l'agrément de leur ligne et de leurs variations colorées l'intérêt d'un assemblage facile, permettant une adaptation très souple aux besoins de l'utilisateur. Les équipements de « service » — caissons-tiroirs, plateaux de décharge et de travail auxiliaires, rangements, panneaux de façade — s'accrochent au plan de travail à la hauteur et à la distance voulues. Les plateaux sont en lamifié bois ou lamifié uni et les piétements teintés aluminium, tandis que les surfaces annexes — frontons de tiroirs, rideaux coulissants, corbeilles à papier — sont traitées en couleurs vives ou assourdies: rouge, bleu, orange, olive et gris. **2** Cette chaise empilable de la série « 290 », dessinée par Steen Østergaard pour Cado, est en plastique moulé renforcé de fibre de verre, avec un coussin en polyester garni de laine (Diffusion en France: Danefrance).

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE,
DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES
EXPOSITION INTERNATIONALE
DES ARTS DÉCORATIFS & INDUSTRIELS
MODERNES · PARIS · 1925
Le Jury International des récompenses
décerne un Diplôme de Médaille d'Argent à
Messieurs Louis Poulsen & Cie
Exposants Classe 10 - Métal
Section Danoise
Le Commissaire Général
Le Ministre du Commerce, de l'Industrie,
des Postes et des Télégraphes
LAPINA, IMP. PARIS
G. L. JAULMES inv. et lith.



4e SUITE DE GRAVURES ORIGINALES CONTEMPORAINES

Principe identique: six artistes; chacun deux gravures originales, tirage 300 exemplaires (numérotés et signés). Arman s'est joint cette année aux peintres dont nous avions presque épuisé le tirage, à savoir Alechinsky, Courtin, Matta, Messagier et Bram van Velde. Côté objets: deux antisculptures de Dewasne (tirage 150 exemplaires) et deux sculptures de Matta (idem) s'ajoutent aux deux bronzes de Messagier de 1969.
Prix des gravures: Fr. 150.—.
Prix des sculptures: Fr. 1000.—
Pour tous renseignements: « L'ŒIL », 3, rue Séguier, Paris 6e et Prisuclub.

Matta:
Il s'y mythe — Elle s'y rite
Le socle est formé d'un sein (objet de fouille étrusque) sur lequel est planté le totem, hauteur totale: 43 cm. Matière: étain doré à l'or fin.

Dewasne:
Antisculpture, Eve
Haut-relief coloré. 61×71 cm.
Antisculpture, Adam
Haut-relief coloré. 61×71 cm.

ALECHINSKY

Espionne
Lino-litho originale, numérotée et signée, 3 couleurs, papier Arches, 300 ex. 50×65 cm.

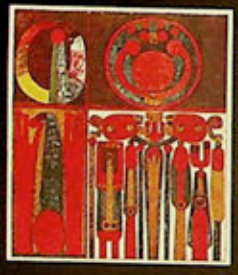
Double vue
Lino-litho originale, numérotée et signée, 3 couleurs, papier Arches, 300 ex. 50×65 cm.

ARMAN

Eclipse d'éclipses
Lithographie originale, numérotée et signée, 2 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

J'ai hiberné dans mon passé
Lithographie originale, numérotée et signée, 3 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

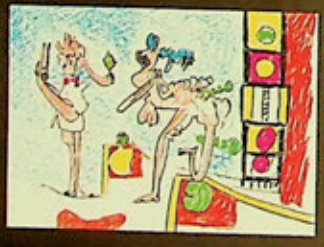
COURTIN



Imbécile heureux
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×48 cm.

Trois moins six
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

MATTA



Les Zanales du son
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

Les Zanus d'une pomme
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

MESSAGIER

Les Mangeurs de Vent
Eau-forte originale, numérotée et signée. 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

Echangeurs de matins
Eau-forte originale, numérotée et signée. 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

BRAM VAN VELDE

Lumière pâle
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

Lumière noire
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

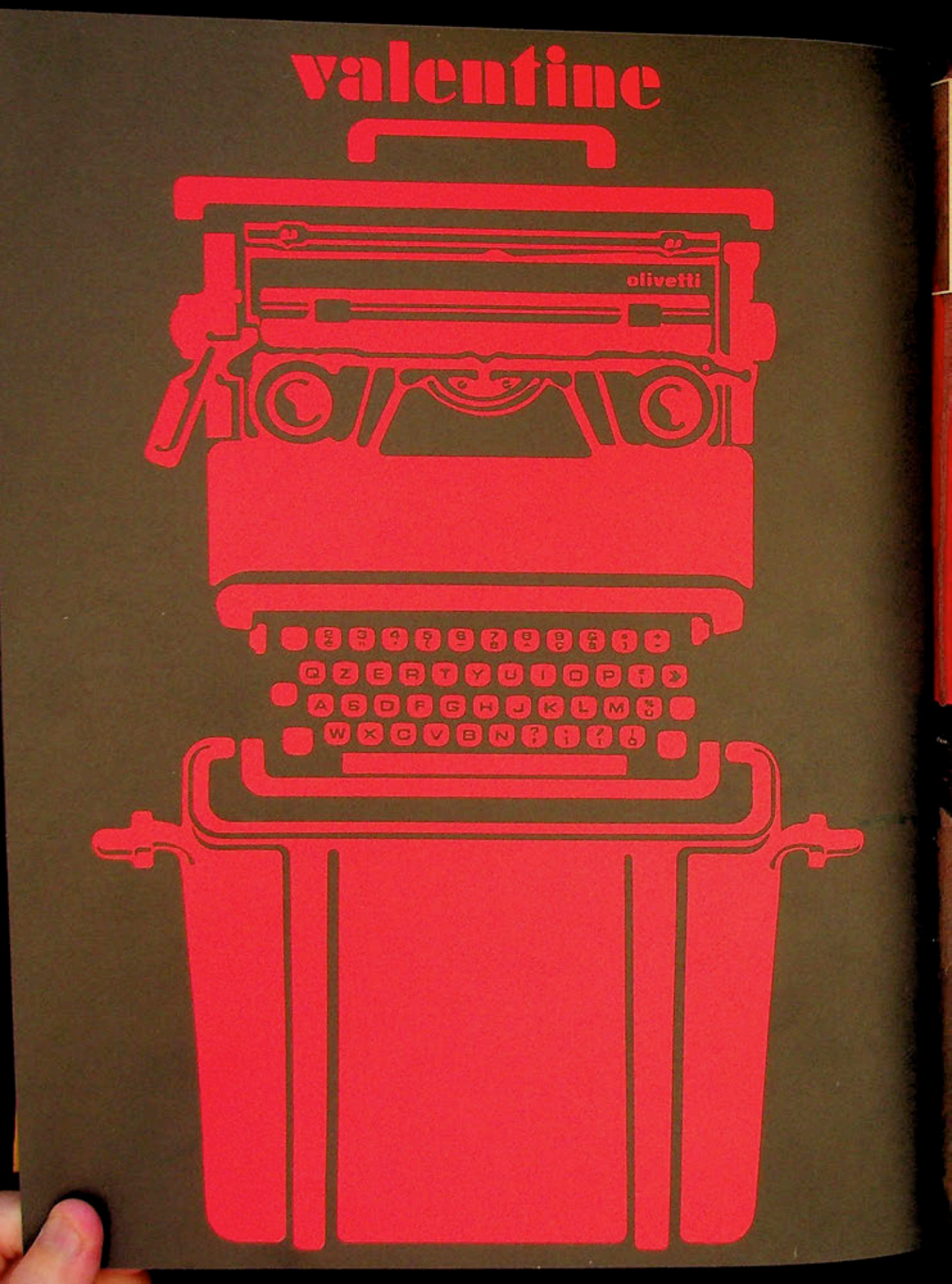
diesse-publicité / andré inbeuf

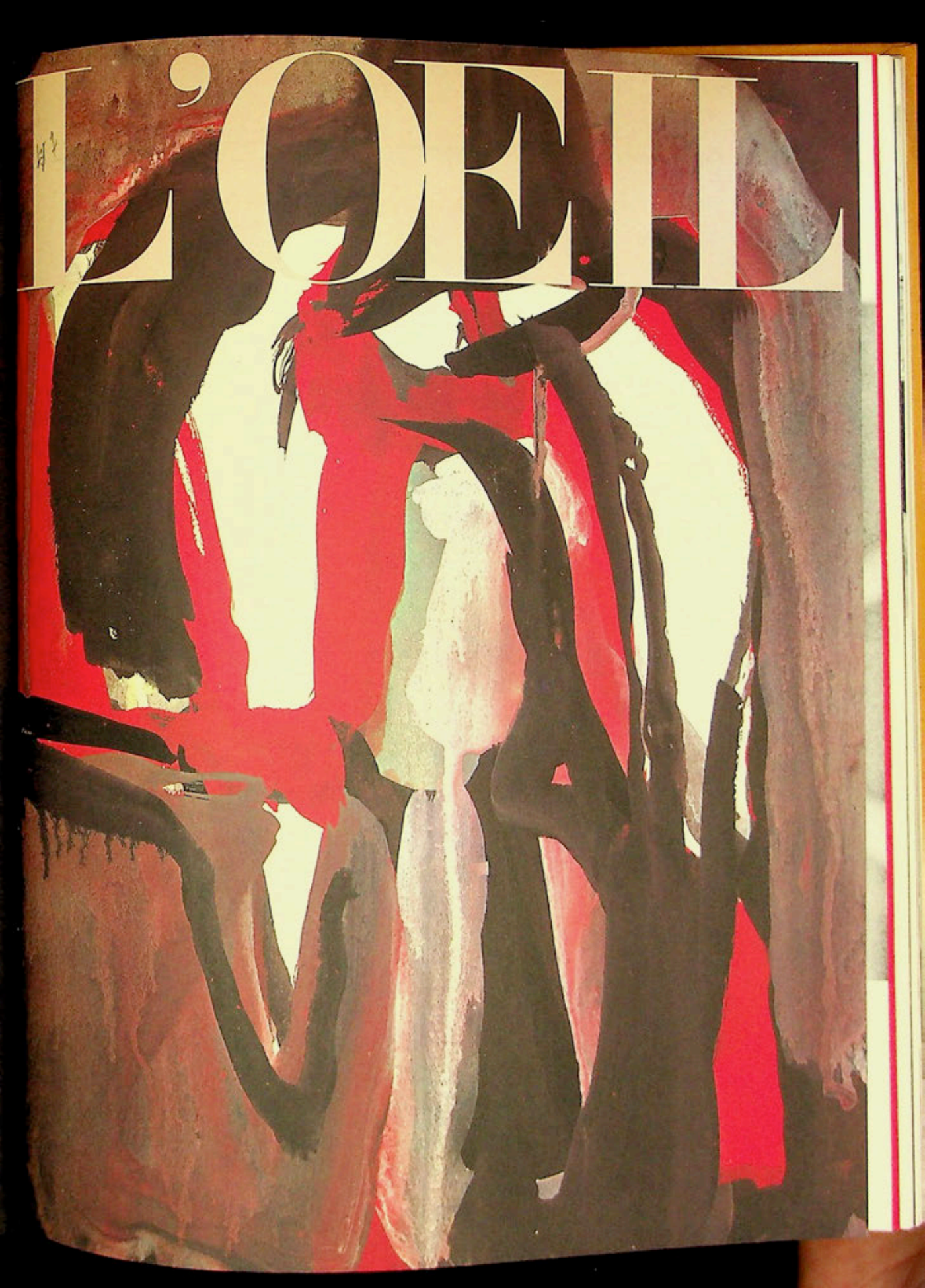
ce panneau est votre garantie

car il représente la plus importante société française de fenêtres et murs rideaux,
la Société Industrielle de Transformation et de Construction,
créée par Schwartz-Hautmont pour étudier, exécuter, poser
toutes les constructions de fenêtres et façades dans la tradition Schwartz-Hautmont

SITRACO

10 rue Lionel Terray 92 Rueil Malmaison Tél. 967 71-50 - 967 73-50 - 967 79-50


valentine
olivetti


L'ŒIL

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit°horizon

SAINT-GOBAIN

Bureau d'Information Saint-Gobain
62, bd Victor-Hugo - 92 Neuilly-s/-Seine
tél. 722.03.10 + 08

Givenchy III

by courtesy of Mrs Patrick Guinness

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	DÉCEMBRE 1970	N° 192

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir

Service photographique des Musées Nationaux: pages 5 et 11 – Marc Lavrillier: pages 6, 7, 8, 11, 28, 29, 56 à 58, 63, 67, 68, 72, 75, 77, 79, 80 et 81 – Libor Sir: pages 12 à 16 et 19 à 21 – Linden-Museum, Stuttgart: pages 23, 28 et 29 – Museum für Völkerkunde, Leipzig: page 25 – Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne: page 25 – Auckland Museum: page 27 – British Museum: page 25 – National Museum, Copenhague: page 26 – Museum für Völkerkunde, Vienne: page 28 – Galerie Knoedler, New York: pages 30, 31 et 34 à 37 – Paulus Leeser: pp. 31, 34 et 36 – Claude Mercier: pp. 36-37 – Gal. Claude Bernard: pages 44 et 48 – Panstwowy Instytut Sztuki: page 46 – Musée des Arts Décoratifs: pages 46 et 50 – Werbedienst Frhr. v. Werthem: page 48 – P. Willi: page 48 – Bildarchiv Foto Marburg: page 51 – S. Hand: page 61 – Clari, Aldo Ballo: page 73.

Photographies en couleurs

Marc Lavrillier: pages 4, 9, 10, 22, 52-53, 59, 69, 70 – Libor Sir: pages 17 et 18.

Notre couverture

Bram van Velde: Gouache réalisée spécialement pour la couverture de L'Œil.

Notre prochain numéro

Giorgione et les peintres du Nord - Nature et expression à Bologne – Dessins de Vanvitelli – Giorgio de Chirico – Décoration et formes nouvelles en Italie.

Abonnements

France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.—; M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 Le Siècle d'or de la peinture hollandaise, par Vitale Bloch

12 Paris brûle-t-il? Enquête de Libre Sir

22 Sculptures de craie de l'Archipel Bismarck, par Vincent Bounoure

30 Itinéraire et poétique de Bram van Velde, par Luigi Mallé

38 Livres sur l'art

44 1925 ou la quadrature du cercle, par José Pierre

56 La Fondation de France à l'Hôtel de Pimodan

61 Beaux objets sur le marché

77 Cadeaux

SYNERGIE Ph. Albert Schwager

la lumière à l'ère des ordinateurs

Ils s'appellent Iris 50, P.3. On ne peut plus vivre sans eux. A moins de renoncer au progrès, à la recherche, à l'avenir. Les ordinateurs feront partie de notre vie quotidienne.

Grâce à la Compagnie Internationale pour l'Informatique, la C.I.I., il existe désormais une industrie française de l'informatique de niveau international.

Les activités de conception, fabrication et exploitation des ordinateurs de la C.I.I. se poursuivent dans trois établissements implantés à Louveciennes, à Clayes et à Toulouse.

A Toulouse-le-Mirail, dans un très proche avenir, la C.I.I. produira 80% des ordinateurs français.

L'usine de Toulouse couvre actuellement 13500 m2 de hall d'usine et 2500 m2 de bureaux, hall d'accueil et circulation. Une extension de 40000 m2 est prévue pour 1971.

Elle a été conçue par l'architecte Pierre Lafitte, selon un programme de construction fondé sur le principe très moderne de l'usine «compacte», c'est-à-dire constituée essentiellement par un grand hall unique et de plain-pied.

Cette solution offre toutes les possibilités impromptues d'accroissement de tel ou tel secteur d'activité, et permet une grande souplesse de fonctionnement par rapport aux bâtiments habituels très cloisonnés.

D'autre part, l'originalité et la nouveauté de cette réalisation tiennent à l'intégration, dans ce programme, de la nature.

L'architecte Pierre Lafitte a créé un langage nouveau conciliant la notion de production à celle d'humanisme en faisant pénétrer dans l'usine la nature et la lumière. Lumière naturelle, mais aussi lumière artificielle.

Rien n'a été négligé pour offrir une ambiance et un confort que la lumière justement dosée ajoute aux caractéristiques de construction de l'ensemble des bâtiments.

C'est à Mazda que l'architecte a confié la mise en lumière de la C.I.I. à Toulouse.

L'éclairage est réalisé par des appareils à lampes fluorescentes, à quelques rares exceptions près, et représente une puissance totale de 270 KW. Plus de 3000 lampes Mazdafluor de 40 W et 65 W sont en service dans les différents secteurs de l'usine.

Pour le hall de l'usine, il a été prévu l'utilisation de réflecteurs industriels disposés en chemins lumineux discontinus et groupés par 2 ou par 3 suivant les rangées. Cette solution a été adoptée afin de satisfaire à un souci d'esthétique qui se combinait fort bien par ailleurs avec les règles normales de l'éclairagisme.

En effet, la construction des ordinateurs comporte des manipulations méticuleuses et de haute précision, exigeant un niveau d'éclairement élevé mais non éblouissant.

Des appareils spéciaux livrés par Mazda sont encastrés dans le faux plafond du hall d'accueil du bâtiment administratif. Ces appareils s'intègrent dans la structure du faux plafond grâce à leur dessin et à leur décor et réalisent par leur répartition une composition très recherchée.

Dans les locaux administratifs l'éclairage a été réalisé au moyen de luminaires encastrés spéciaux avec profilés apparents «aluminium» et grilles «paralume». Chaque appareil s'encastre exactement dans le faux plafond. Autre particularité: chacun d'eux est à reprise et à soufflage d'air.

Dans les parties «escalier» des spots encastrés avec grilles paralumes rappelant la formule des appareils pour lampes fluorescentes sont répartis pour assurer une circulation et un passage aisés. La lampe d'équipement est une lampe Mazdasol de puissance 100 W.

Le principe de réalisation de l'éclairage du bâtiment est directement lié au décor et à la nature du plafond de fonction. Les appareils utilisés pour les différents locaux tiennent compte de cette impérieuse nécessité d'une harmonie totale.

Voici, à la C.I.I., à Toulouse, une des solutions-lumière Mazda. La puissance technologique de Mazda est en mesure d'étudier chaque cas avec le plus d'efficacité possible. Sports, industrie, commerce, tourisme, enseignement, administration, tous ces secteurs d'activité concernent Mazda.

Pour tous vos problèmes-lumière, prenez contact avec Mazda. Mazda, c'est la lumière.

MAZDA
lampes et appareils d'éclairage

29 rue de Lisbonne Paris 8e 522 72-60
Télex: 28131

MAZDA
lampes et appareils d'éclairage

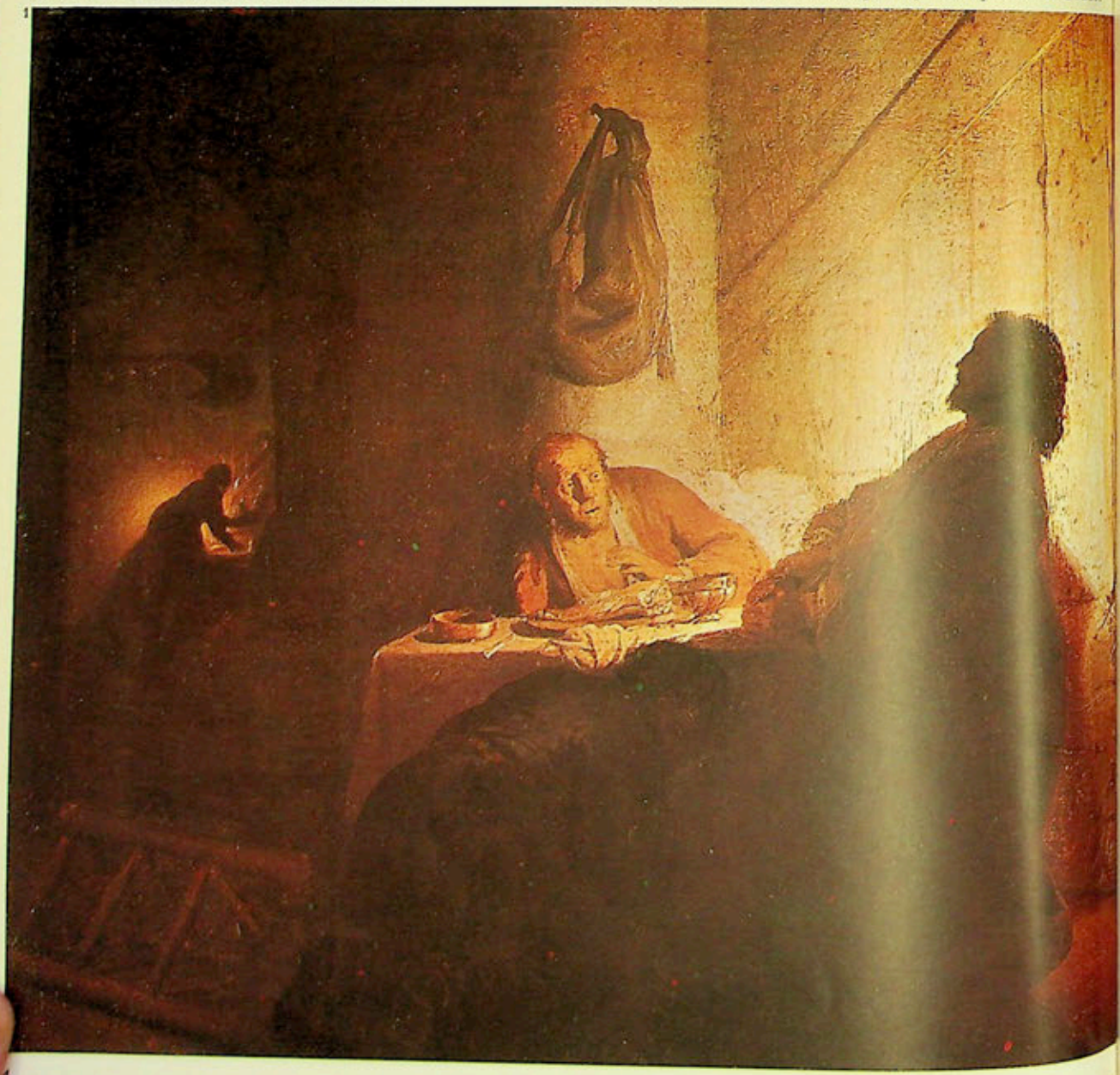
LE SIÈCLE D'OR DE LA PEINTURE HOLLANDAISE

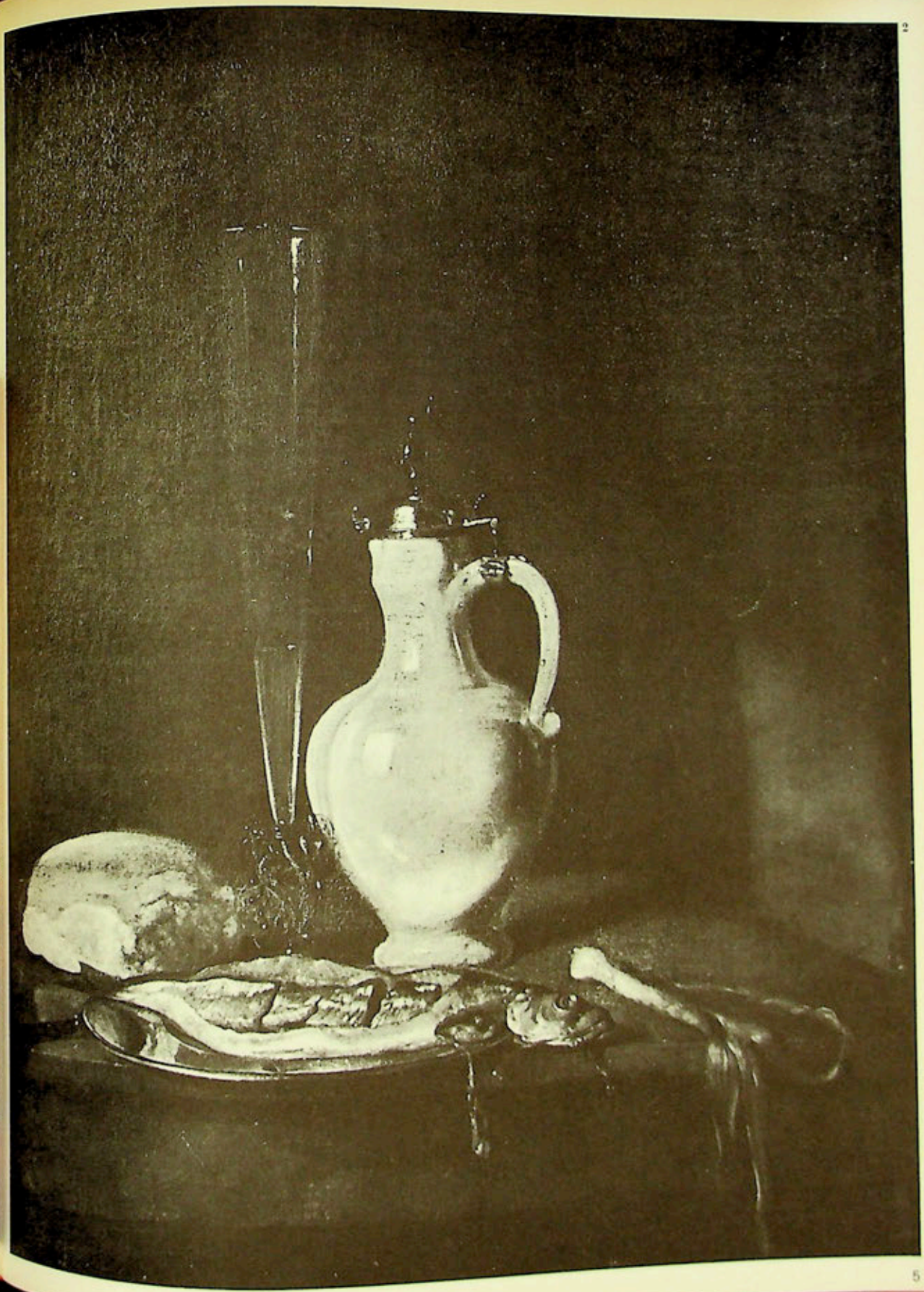
PAR VITALE BLOCH

1 *Rembrandt van Rijn (1606-1669) : « Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs ». Papier sur bois. 37×41 cm. Signé en bas à droite du monogramme RHL. Paris, Musée Jacquemart-André. Peint vers 1628, ce tableau est la première version d'un thème que Rembrandt traitera à plusieurs reprises et peut être considéré comme le chef-d'œuvre de sa production antérieure à son départ de Leyde pour Amsterdam, en 1632.*

2. *Gabriel Metsu (1629-1667) : « Le Déjeuner de hareng ». Toile. 54×44 cm. Signé en bas à droite : G.Me(T?). Paris, Musée du Louvre. L'attribution à Metsu, naguère mise en doute, est admise par tous les critiques depuis que l'exposition consacrée à Metsu par le musée de Leyde en 1966 a permis de confronter « Le Déjeuner de hareng » avec la seule autre nature morte connue et indiscutable du peintre, « Le coq mort » du Prado.*

1





1 *Pieter-Jacobsz Codde (1599-1678) : « Le Contentement de peu ». Bois. 46×34 cm. Monogrammé CP. Lille, Palais des Beaux-Arts. Cette œuvre de jeunesse, peinte vers 1635, se rapproche, par le sujet traité, du tableau de Jan Davidsz de Heem, « L'Etudiant » (Oxford, Ashmolean Museum). Les deux œuvres illustrent un même thème « le contentement de peu » — une table et une chaise, une pipe, quelques livres — inspiré sans doute des livres emblématiques de l'époque.*

2 *Hendrick Ter Brugghen (1588-1629) : « La Vocation de saint Matthieu ». Toile. 53×195 cm. Le Havre, Musée des Beaux-Arts. Roberto Longhi, qui a restitué à Ter Brugghen ce tableau jadis attribué à Manfredi, le situe parmi les toutes premières œuvres conservées de l'artiste, vers 1620, cinq ans après son retour de Rome. On y sent la très forte influence du Caravage, spécialement de son tableau de Saint-Louis-des-Français sur le même sujet.*

3 *Pieter Fransz Grebber (vers 1600-1652-1653) : « L'Adoration des mages ». Toile. 78×98 cm. Signé et daté vers le bas à droite : PDG 1638. Caen, Musée des Beaux-Arts. Ce tableau, acquis en 1968 par le Musée de Caen, et jusque-là pratiquement inconnu, est un exemple raffiné de l'art complexe de Grebber, où se rejoignent les réminiscences maniéristes, les influences caravagesques et celle de Rembrandt.*

L'année passée, à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Rembrandt, de belles expositions de ses dessins et de ses gravures furent organisées à la Galerie Mollien au Musée du Louvre.

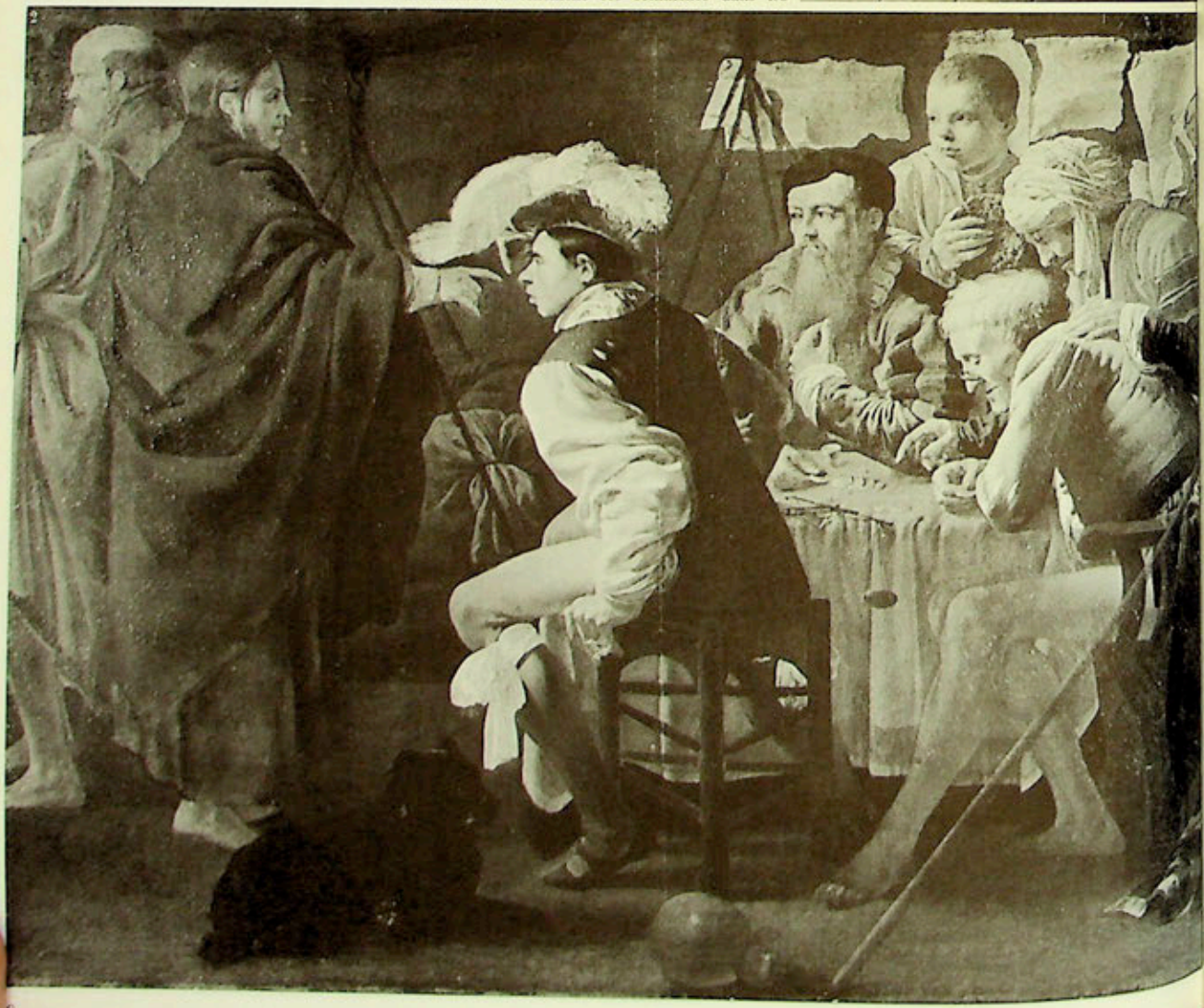
Cette année au mois de novembre une grande exposition du siècle de Rembrandt vient d'être inaugurée au Petit-Palais. On a essayé de donner une vue d'ensemble de la peinture hollandaise, conservée dans les musées de France; notamment afin de faire connaître le grand nombre de peintres qu'on a l'habitude de désigner sous le terme de « Petits Maîtres » — terme du reste qui n'existe ni en Angleterre, ni en Italie — dont quelques-uns furent mis en lumière, avec tant de délicatesse et d'intuition, par la critique française (on n'oubliera pas les études de Thoré-Burger ni celles de Mme Brière-Misme).

Pour donner à l'exposition un plus grand éclat (comme nous vivons à une époque où les gens veulent des « chefs-d'œuvre ») plusieurs tableaux du Louvre et surtout la série des incomparables tableaux de Rembrandt ont été ajoutés à l'ensemble venu de Province. Ainsi l'exposition du Petit Palais devait satisfaire, d'une part le chercheur, l'érudit, l'historien et d'autre part tous ceux qui admirent le peintre génial de Leyde dont les œuvres s'offrent ici merveilleusement à leur vue, ce qui n'était pas à vrai dire toujours le cas au Louvre.

Rembrandt a tellement été commenté dans les

1

2



innombrables livres et études parus l'année dernière que cela me dispense d'ajouter de nouvelles observations « ingénieuses ». Il suffit de citer la présence des tableaux comme *Les Pèlerins d'Emmaüs* — à propos duquel Julien Green écrivait récemment dans le volume de son journal *Vers l'invisible*: « La tête du Christ pourrait convertir un athée »; la *Bethsabée* (de la donation Lacaze), image sans pareil de la « beauté triste » féminine que l'artiste nous a léguée; le *Paysage avec le château*, esquissé avec une rare fougue; le tendre portrait de *Titus*, dont les traits font pressentir sa mort prématurée...

Parmi les œuvres n'appartenant pas au Louvre il faut signaler d'abord la majestueuse *Vierge* représentée âgée (Musée d'Epinal), peinte vers la fin de sa vie, dont la surface paraît avoir souffert, mais dont la conception reste grandiose; la première version d'*Emmaüs*, un des thèmes préférés de Rembrandt, provenant du musée Jacquemart-André, dans laquelle le jeune peintre se sert pour la première fois du puissant clair-obscur pour exprimer le miraculeux et le transcendant. On a ajouté aux tableaux bien connus les « découvertes » relativement récentes, à savoir *Le Christ sur la croix*, provenant de l'église du Mas d'Agenais, daté de 1631, qui annonce la série des tableaux religieux exécutés pour le Stadhouder, le Prince Frederick Hendrick, ainsi que la petite et touchante *Fuite en Egypte* nocturne du musée de Tours. Pour ma part, je regrette l'absence du « premier » tableau de Rembrandt retrouvé dans les dépôts du musée de Lyon (Le martyre de Saint-Etienne). Certes, il n'est guère très beau, mais il offre, pour l'historien, un intérêt indéniable.

En dehors de Rembrandt on a essayé de présenter une vue générale de la peinture du « siècle d'or ». Bien que, à quelques exceptions près (Lyon et surtout Montpellier) tous les musées aient collaboré à l'entreprise, il fallait se rendre à l'évidence que la France n'est pas très riche en peinture hollandaise: non seulement plusieurs grands peintres manquent totalement, tel un Seghers, un Saenredam, un Carel Fabritius, mais certains aspects de la peinture hollandaise font défaut; les marines surtout, une de ses spécialités notoires (avec les Dubbels, Jan van Cappelle, les van de Velde) et d'autre part la nature morte dans sa phase « primitive » (les Bosschaert, Savery, etc.). Néanmoins, on a réussi avec beaucoup de tact et de sens critique à présenter les tableaux dont on disposait et à créer ainsi un fil d'Ariane pour le visiteur attentif.

Si la phase de la « fin du maniérisme » n'est que faiblement représentée (les paysages de Keirincx et le délicieux Uyttenbroeck, qui rappelle Paulus Bril, paraissent dans ce contexte un peu inattendus), les salles suivantes avec les peintres Caravagesques sont homogènes et impressionnantes. Comme il fallait s'y attendre, la voix la plus forte et la plus personnelle est celle de Ter Brugghen (et non celle de Honthorst) avec la *Vocation de Saint-Matthieu* (musée du Havre), dont un autre très bel exemplaire est conservé au musée d'Utrecht. En face de cette composition, on ne peut s'empêcher de penser au Caravage de Saint-Louis des Français, mais le naturalisme de Ter Brugghen est imprégné de traits maniéristes — réminiscences du siècle précédent. C'est la palette de l'artiste qui est étonnante avec ses différents rouges et verts aquatiques. On peut hésiter à considérer comme œuvre autographe de Ter Brugghen le *Christ aux outrages*, bien que certains rapports de « valeurs » soient fins et caractéristiques du peintre. Les compositions de Stomer, peut-être Flamand d'origine, se ressemblent toujours par la couleur forte, le clair-obscur et la matière des étoffes et des chairs qui évoquent le parchemin. Parmi les Caravagesques on trouve un beau et surprenant *Saint-Jean au Désert*; inattendu par sa composition, mi-néerlandais mi-italien, il est attribué à Morcelse et révèle certaines affinités avec le *Jeune poète* conservé à Southampton.

Avec l'important groupe des portraits de Frans Hals, les « déjeuners » comme disent les Hollandais, peints presque en camaïeu (les Heda, Pieter Claesz), les beaux paysages de van Goyen — cet « impressionniste » hollandais — et Salomon Ruysdaël on est au cœur de la peinture hollandaise de la première moitié du siècle. Parmi les petits tableaux de genre, nous rencontrons l'étonnant et singulier *Fumeur*

1

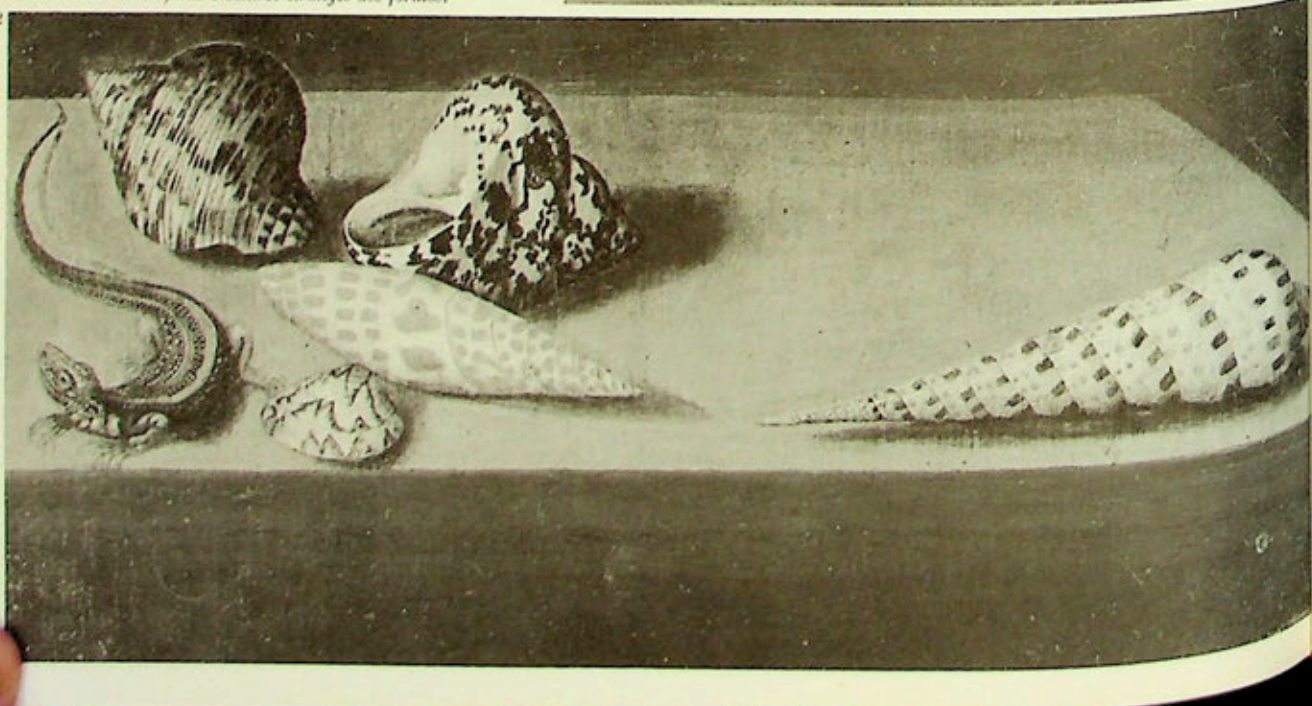
1 *Rembrandt van Rijn : « Portrait de Titus ». Toile. 72×56 cm. Paris, Musée du Louvre (en dépôt au Rijksmuseum d'Amsterdam). Ce portrait, le dernier sans doute que Rembrandt peignit de son fils (vers 1660-1662), avait été acquis à Paris en 1780 par Catherine II pour la galerie impériale de l'Ermitage. Revendu par l'État soviétique vers 1930-1933, il entra au Louvre en 1948. Il est prêté depuis 1956 au Rijksmuseum d'Amsterdam, en échange du fragment de nature morte du Maître de l'« Annonciation » d'Aix.*

2 *Balthasar van der Ast (1593-1594-1657) : « Lézard et coquillages ». Bois. 17×35 cm. Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin. Fréquent chez les maîtres nordiques, notamment chez Boschaert, maître et beau-frère de van der Ast, le motif du coquillage est relativement rare, à l'état isolé, dans l'œuvre de celui-ci. La composition de ce petit panneau, ordonnée autour du vide séparant les coquillages de gauche et celui de droite, crée une atmosphère subtile qui souligne le caractère rare et précieux de ces « curiosités naturelles » chères aux amateurs de l'époque.*

3 *Gérard Ter Borch (1617-1681) : « Portrait d'une dame ». Toile. 65×54 cm. Paris, Rectorat de l'Académie (Sorbonne). Ce tableau attachant, que l'on peut dater vers 1665, est l'un des exemples les plus caractéristiques de la formule du portrait mondain intimiste élaborée par Ter Borch.*

4 *Adriaen Coorte (actif à Middelburg à la fin du XVII^e siècle) : « Coquillages ». Papier collé sur bois. 16×21 cm. Signé et daté à droite : AS Coorte. 1696. Paris, Musée du Louvre. Les coquillages, souvent associés, dans les peintures plus anciennes, à un symbolisme de* Vanitas *— dépouilles mortes et friables d'où la vie s'est retirée — semblent bien être devenues ici de purs objets de curiosité dont la poésie mystérieuse vient de la facture sensible du peintre, attentif aux glissements de la lumière, à la transparence de la matière, aux ciselures étranges des formes.*

2



peint en grisaille sur fond blanc de Pieter Codde, image de tristesse et de mélancolie. Parmi les tableaux haarlemois, d'autres tendances se dégagent. Il est bon d'avoir exposé par exemple plusieurs tableaux de Pieter de Grebber, qui préfère tantôt la grisaille, tantôt le coloris gai, enjoué comme dans *L'Adoration des mages* (Caen), aux formes menues, rondes, qui évoquent Paulus Bor. César van Everdingen, protéiforme, grand décorateur, peint la charmante *Joueuse de Cistre* (Rouen). Voici longtemps que j'ai désigné ces peintres comme les « classicistes de Haarlem ».

Il faut reconnaître que l'Ecole de Rembrandt est représentée par quelques peintures assez banales à l'exception peut-être d'un paysage de Lievens et de deux ou trois portraits. L'attribution à Doomer du fin paysage du musée de Mâcon me paraît fort sujette à caution. On pourrait proposer d'autres noms. Le hasard a voulu que plusieurs peintures de Gérard Dou se trouvent rassemblées ici. Cet apôtre du « fini », compagnon de jeunesse de Rembrandt, porté au pinacle pendant des siècles, est peu considéré de nos jours. Sa conception et son exécution ne correspondent pas, bien sûr, à notre goût, mais Dou possède sa propre qualité. La grande nature morte avec *L'Aiguière d'argent et le linge* frappe par la simplicité et l'originalité de son ordonnance.

Je ne m'attarde pas sur la deuxième génération des paysagistes, sur le paysage « idéal », les « souvenirs d'Italie » d'un Albert Cuyp (qui d'ailleurs n'a jamais quitté la Hollande), d'un Berchem et d'autres italianisants de l'époque précédente — les délicieux Poelenburgh de jeunesse, les Breenbergh. Ils sont habiles, pittoresques, parfois poétiques, mais un monde sépare leur conception purement décorative du paysage italien de celle de Claude Lorrain.

Entre les peintres d'intérieur, les « intimistes » des années 1650-1660, Vermeer brille comme un astre avec sa petite *Dentellière* entouré par P. de Hogh, E. de Witte, Kalf, Metsu, Steen, Sweerts. Un tableau presque anonyme, attribué au mystérieux Pieter Janssens, appartenant au Petit-Palais, avec la *Balayeuse* vue de dos, dans un intérieur typiquement hollandais, tout ensoleillé, lui fait écho. Humble, calme, il évoque le climat vermeerien quand la peinture d'intérieur se trouvait à son apogée.

Quant aux vues de villes c'est un petit chef-d'œuvre de Berckheyde, avec l'église de Saint-Bavon de Haarlem, qu'on nous présente. Sa fine lumière paraît annoncer les vues de Bellotto. Ce dernier aurait-il pu connaître les peintres hollandais, un van der Heyden, un Berckheyde, par exemple, chez le fameux consul anglais Smith à Venise, propriétaire d'un intérieur de Vermeer?

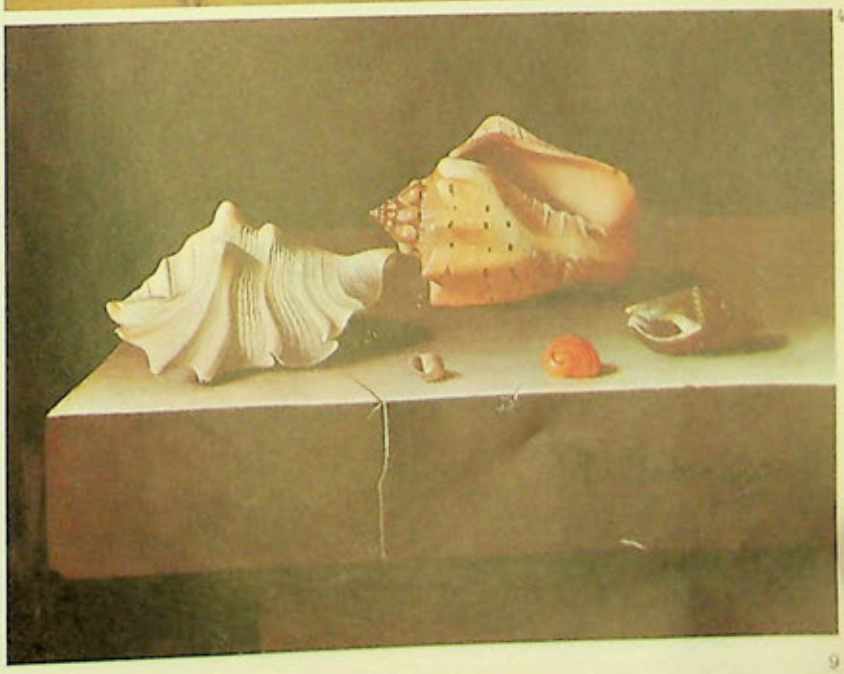
Il n'était pas facile de présenter la fin du « siècle d'or », c'est-à-dire le classicisme d'un Gérard Lairesse, ce Poussin hollandais, ainsi que la « Feinmalerei » de Adriaen van der Werff et de ses contemporains dans le goût annonçant le rococo. A défaut de ces tableaux, il a fallu se contenter des grandes compositions de Weenix, père et fils, des scènes de chasse, des parties de plaisir souvent — hélas — trop encombrées.

Pour terminer on ne peut qu'admirer le travail accompli par Jean Vergnet-Ruiz, Michel Laclotte et son principal collaborateur Jacques Foucart, ce jeune érudit qui a donné des preuves de son sens historique et de ses grandes connaissances, secondé ici par Jean Lacambre.

SI VOUS VOULEZ EN SAVOIR DAVANTAGE

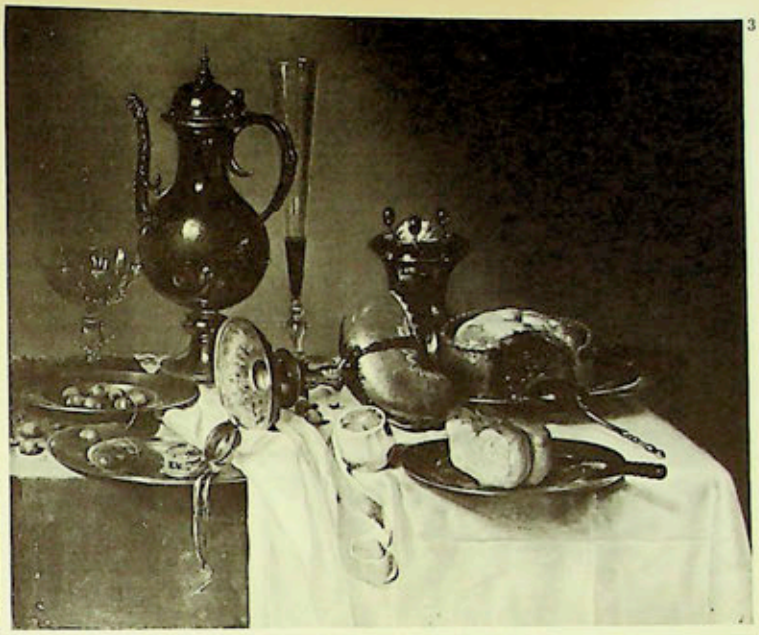
Allez voir l'exposition « Le siècle de Rembrandt » qui réunit, jusqu'au 15 février au Petit-Palais, 240 tableaux hollandais des collections publiques françaises. Et lors de vos prochaines vacances, ne manquez pas d'aller revoir, dans les musées de province où elles seront revenues, les peintures que vous aurez « découvertes » à Paris, en prenant pour guide l'important catalogue de l'exposition.

3



1 *Pieter Elinga Janssens (actif de 1650 à 1682) : « La Balayeuse ». Toile. 60×58 cm. Musée du Petit-Palais. La composition, ordonnée sur un jeu d'horizontales et de verticales accentuées, isole la silhouette grise et bleue de la servante entre le fond baigné de lumière et la pénombre du premier plan.*
2 *Gérard Dou (1613-1675) : « L'Aiguière d'argent ». (Volets de « La Femme hydropique »). Bois (deux panneaux). 98×81 cm. Musée du Louvre. On ne connaît que trois peintures de Gérard Dou dont le sujet soit une nature morte traitée pour elle-même. Elles sont peintes sur les couvercles de ces « boîtes dont on abritait au XVII^e^ siècle les tableaux précieux. « L'Aiguière d'argent » décore les volets protégeant « La Femme hydropique ». Sa dépendance de ce chef-d'œuvre explique sans doute le peu d'attention qu'on lui a porté jusqu'ici.*
3 *Willem-Claez Heda (vers 1593-1594 - vers 1680-1682) : « Nature morte ». Bois. 59×75 cm. Signé et daté en bas au centre : Heda 1642. Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie. Comme dans « La Tourte au cassis » du Musée de Strasbourg, datée de la même année, le peintre a distribué ici tous les éléments de sa composition selon un schéma strict de carrés et de diagonales qui détermine également la répartition des accents lumineux.*
4 *Gerrit Adriaensz Berckheyde (1638-1698) : « Vue de la Spaarne à Haarlem ». Bois. 44×53 cm. Signé et daté en bas à droite : G. Berck Heyde 1667. Douai, Musée de la Chartreuse. La perspective de la rue ensoleillée avec ses boutiques et ses enseignes évoque les vues urbaines qu'on découvre, dans l'encadrement d'une fenêtre, sur les peintures flamandes du XV^e^ siècle. A gauche, le clocher de l'église Saint-Bavon émerge des toits. Un tableau représentant l'intérieur de cette même église, chef-d'œuvre de Saenredam, a pu être exposé au Petit-Palais, grâce à l'Institut Néerlandais qui l'a prêté en hommage à la mémoire de Frits Lugt.*

1



Paris brûle-t-il ?

Enquête de Libor Sir

Si ce désastre survenait, les conservateurs des Musées de la capitale expliquent le douloureux choix qu'ils feraient pour sauver une seule œuvre parmi toutes celles dont ils ont la garde.

« Si vous n'aviez la possibilité de ne sauver qu'un seul objet parmi ceux de vos collections, lequel serait-ce? »

Le jeu du livre ou des quelques livres qu'on emporterait avec soi si l'on devait passer des années sur une île déserte se joue encore parfois en week-end, comme il se jouait jadis pendant les longues soirées où la conversation devait à elle seule meubler les temps vides occupés aujourd'hui par la radio et la télévision. Ce jeu comporte bien sûr d'innombrables variantes, et on a souvent remplacé les livres par des œuvres d'art.

Nous avons demandé aux conservateurs des Musées parisiens de nous indiquer l'œuvre qu'entre toutes ils sauveraient. Il s'agit là encore d'un questionnaire-jeu, mais, comme toujours, les réponses à celui-ci sont intéressantes et révélatrices.

1. Musée de l'Homme - Le Dieu Quetzalcoatl. Porphyre

1. MUSÉE DE L'HOMME

M. Gessain, directeur

Bloc de porphyre représentant le Dieu Quetzalcoatl. XV^e siècle après J.-C. (civilisation aztèque tardive).

Ce dieu, dont le nom peut se traduire par « quetzal — serpent », mais aussi, en langage symbolique par « jumeau précieux » est l'un des plus importants du panthéon aztèque. A l'origine dieu de la végétation, il était devenu celui de tous les arts et de toutes les techniques, l'inventeur de la pensée philosophique et le patron des prêtres. Seul, dans l'ancien Mexique il prêchait une religion ayant des préoccupations spirituelles et prônait l'autosacrifice à la place des rites sanglants exigés par les autres dieux. On connaît bien d'autres représentations de Quetzalcoatl, mais cette pièce est unique par la perfection de sa technique, en même temps que par ce qu'elle représente. La personnalité divine sous sa triple forme, à la fois serpent crotale, oiseau et homme (le visage émerge d'une gueule de serpent). Rarement l'art aztèque a atteint une telle maîtrise, rarement il a su combiner aussi parfaitement le réalisme des détails avec le symbolisme de la pensée.
L'intérêt historique n'en est pas moindre. Cette pièce trouvée dans la vallée de Mexico, fait en effet partie de la collection d'objets archéologiques réunis par la commission scientifique envoyée au Mexique par Napoléon III au moment de la guerre d'Intervention. La collection fut exposée au Ministère de l'Instruction Publique à Paris en 1867 et donnée au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1878. Ce Quetzalcoatl de porphyre fait donc partie de la première collection de notre musée.

2. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

M. Jean Leymarie, conservateur en chef

Henri Matisse: Le Bocal de Poissons rouges. 1914. Huile sur toile, 144 × 98 cm

« Puisque la question m'a été posée l'année de la célébration Matisse, je choisis ce tableau du grand artiste français qui me semble également l'un des plus représentatifs de l'art moderne et qui a été en outre offert au Musée National d'Art Moderne par des amateurs d'un goût exceptionnel. »
Peint au début de 1914, dans l'atelier du quai Saint-Michel, cet intérieur était destiné au grand collectionneur Stchoukine. Mais la guerre et la révolution russe obligèrent Matisse à conserver cette toile qu'il aimait particulièrement. On y retrouve d'ailleurs — traités avec une remarquable maîtrise de la composition, du graphisme et de la couleur — deux thèmes qui apparaissent fréquemment dans son œuvre entre 1910 et 1916: le bocal de poissons rouges et l'atelier avec sa fenêtre ouverte sur la Seine. Le tableau est entré au Musée d'Art Moderne en 1965, grâce au legs de la baronne Gourgaud, en même temps que des pièces majeures de Bonnard, de Braque, de Fernand Léger et de Picasso.

3. MUSÉE CARNAVALET

M. Jacques Wilhelm, conservateur en chef

Claude Lefebvre: Portrait de la Marquise de Sévigné

Ce tableau a été choisi comme un symbole: Madame de Sévigné en effet, habita l'hôtel Carnavalet de 1677 à 1696. On y voit encore le salon où elle recevait la société brillante qu'elle dépeint avec esprit dans ses célèbres lettres. Des portraits de famille, des meubles qui lui ont appartenu, des lettres, des souvenirs personnels, permettent d'évoquer sa présence dans le bel hôtel Renaissance occupé aujourd'hui par le Musée.

4. MUSÉE DE L'ARMÉE

Colonel J. Wemaere, conservateur

L'épée de François I^er

Trois raisons justifient ce choix. Raison historique d'abord: trouvée sous la tente de François I^er, à la bataille de Pavie, retrouvée à Madrid en 1808, l'épée revint en France sur ordre de Napoléon qui la conserva dans son bureau aux Tuileries jusqu'en 1815. Raison artistique ensuite: le pommeau est en émail translucide sur rubis. Il s'agit d'un travail français d'inspiration italienne, exécuté dans un atelier tourangeau. Raison symbolique enfin: avec ses quillons en forme de croix comme celles des chevaliers, cette épée évoque la Chevalerie et témoigne d'un état d'esprit qui a persisté depuis les Croisades jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

5. MUSÉE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

M^me H. de Chambure, conservateur

Clavecin à décor de chinoiseries

Ce clavecin jusqu'ici attribué à Ruckers est en réalité la seule œuvre connue aujourd'hui de Jean-Claude Goujon, célèbre facteur parisien du XVIII^e siècle. Le génial faussaire signait du nom célèbre de Ruckers pour pouvoir vendre ses instruments cent livres de plus! Décoré de « chinoiseries » or sur fond de laque noire, le clavecin du Conservatoire est remarquable non seulement par sa beauté mais aussi par sa sonorité exceptionnelle.

6. MUSÉE DES ARTS ET TECHNIQUES

M. Daumat, conservateur

Sphère céleste mue par un mouvement d'horlogerie, par Jost Burgi. Bronze et laiton doré. Vers 1580.

Chef-d'œuvre de mécanique et de ciselure, ce globe — travail de la Renaissance allemande — est à la fois une horloge et une représentation mouvante de la sphère terrestre. L'appareil s'oriente au moyen d'une boussole. Mécanicien, mathématicien et astronome, Jost Burgi a travaillé avec Tycho Brahé et Kepler; il est en outre le premier inventeur de logarithmes. La sphère céleste, primitivement conservée à l'Académie Royale des Sciences de Stockholm, a appartenu à Christine de Suède. Un des conseillers français de la Souveraine apporta la pièce en France, où Christine était venue s'établir après sa conversion au catholicisme.

7. MUSÉE DE LA MARINE

Commandant Vichot, conservateur

Triton sculpté provenant de la galère « La Réale ». Bois doré.

« La Réale » est le nom propre de la galère destinée au général des galères. Elle portait l'étendard royal qui permettait de la distinguer. Il est même possible qu'à une époque où les galères étaient la propriété de leurs capitaines et portaient leurs noms, le terme de « Réale » ait été utilisé pour désigner les galères appartenant personnellement au roi. Les sculptures et les ornements de celle-ci, qui fut lancée vers 1670, sont attribués à Pierre Puget.

8. MUSÉE DE CLUNY

M. Francis Salet, conservateur en chef

Autel de Bâle. 1015. Or repoussé. Détail

Cet autel, composé de quatre feuilles d'or repoussé, avait été donné à la cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II au début du XI^e siècle. L'empereur y est représenté avec sa femme l'impératrice Cunégonde, sous l'arcature centrale, aux pieds du Christ que nous reproduisons ici. C'est l'un des très rares autels de cette époque qui subsistent aujourd'hui, la plupart ayant été détruits, ou fondus en périodes de crises financières.
Enfoui dans les souterrains de la cathédrale de Bâle au XVI^e siècle, au moment des luttes entre catholiques et protestants, l'autel fut sorti de sa cachette au XIX^e et vendu aux enchères par l'administration cantonale en 1836, avec le trésor de la cathédrale. Le Musée de Cluny l'acheta en 1854.

9. MUSÉE DU LOUVRE

Département des Objets d'art
M. Pierre Verlet, conservateur en chef

Vierge de Jeanne d'Evreux. Argent doré. XIV^e siècle

« C'est une pièce qui n'a pas son équivalent dans le monde. Allez la voir et vous comprendrez vous-même. Elle est datée de 1339 et c'est certainement un travail parisien. Elle a été donnée par la reine Jeanne d'Evreux à l'abbaye de Saint-Denis. »

10. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

M. François Mathey, conservateur en chef

J. D. Ingres: Le Casino de Raphaël à Rome. Huile sur toile. Diamètre 16 cm. Vers 1807

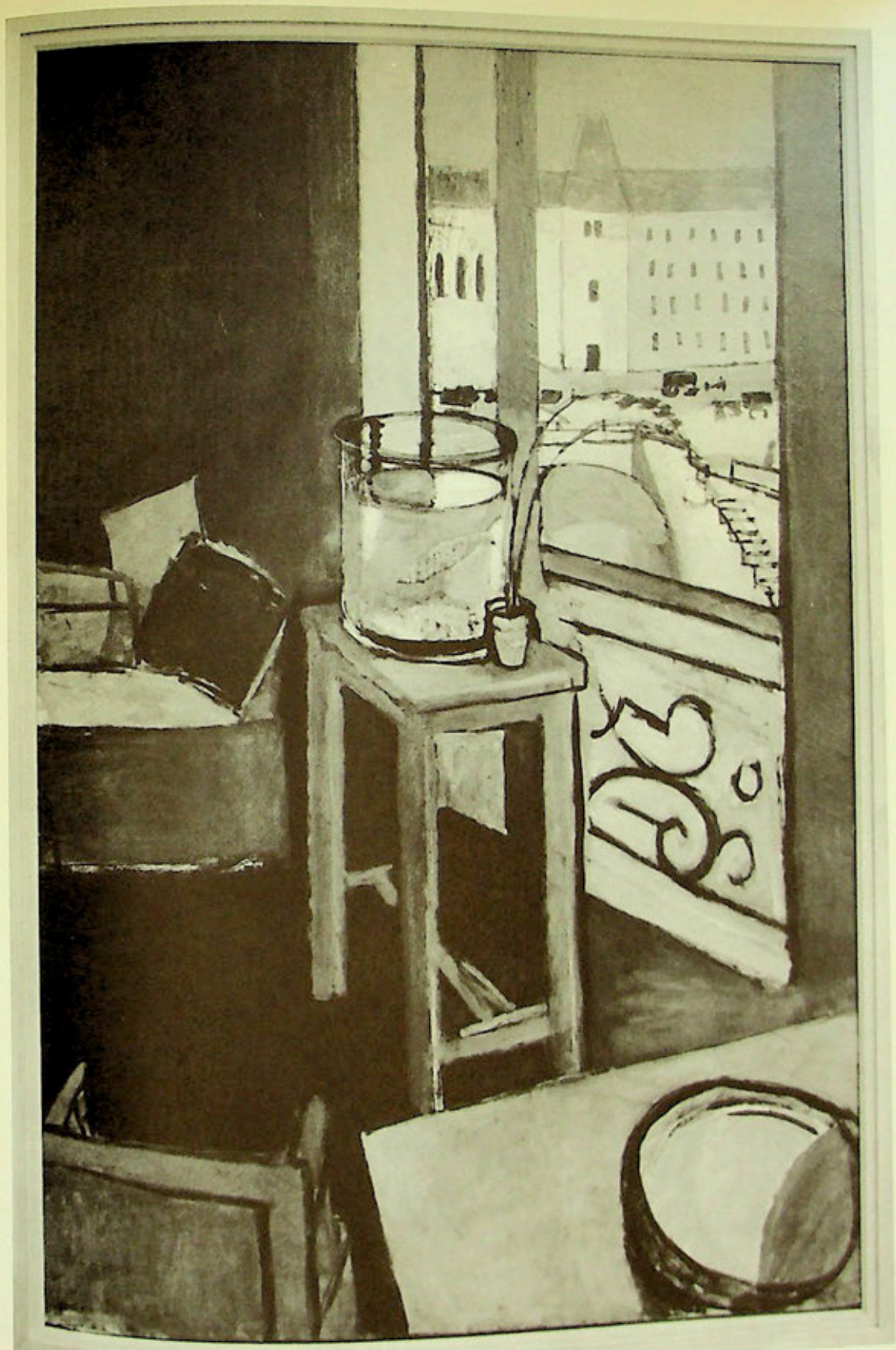
« Lorsqu'il y a péril, on pare au plus pressé et au plus simple. Le petit tableau d'Ingres est précieux parce que, sous un volume réduit, à la manière d'une miniature, il contient toute la vision d'un peintre exceptionnel. On pourrait détruire les objets de notre environnement, ancien ou présent, qu'il en resterait suffisamment encore pour témoigner de notre milieu de vie. Il me semble que ce petit tableau disparu, une part de notre patrimoine disparaîtrait, que rien ne pourrait remplacer. Lorsque, jeune élève à Rome, Ingres a peint cette œuvre en 1807, il l'a fait pour sa fiancée afin qu'elle puisse avec lui partager son univers familier. C'est mieux qu'une carte postale souvenir, davantage qu'un daguerrotype avant la lettre: la vision tendre, émue, précise, du paysage classique qui était le but de sa vie d'artiste où se mêlent intimement la nature romaine et le souvenir de Raphaël. Ce microcosme est plus qu'un témoignage, mais comme la vision idéale d'un monde que l'artiste désire servir. »

11. MUSÉE DU LOUVRE

Département des Peintures
M. Michel Laclotte, conservateur en chef

Claude-Nicolas Poussin: « L'Eté ». Toile. 118 × 160 cm

Les quatre tableaux de la série des « Saisons » évoqués par les épisodes de l'Ancien Testament — ici, Ruth et Booz — comptent parmi les chefs-d'œuvre de la vieillesse de Poussin. Il les peignit entre 1660 et 1664 pour le duc de Richelieu, dont la collection fut acquise par Louis XIV l'année suivante.
« Je choisirai ce tableau, dit M. Laclotte, parce qu'il est beau. Je ne vois pas ce que je pourrais ajouter à cela car, pour moi, la meilleure manière de dire qu'une œuvre est belle, c'est de dire: elle est belle ».



2. Musée National d'Art Moderne - Henri Matisse: Le Bocal de Poissons rouges

12. MUSÉE DU LOUVRE

Département des Sculptures
M. Pierre Pradel, conservateur en chef

Michel-Ange: Esclave du tombeau de Jules II. Détail

Les deux « Esclaves » que conserve le Louvre, traditionnellement appelés « L'esclave rebelle » et « L'esclave mourant » (reproduit ici) se rattachent au second projet conçu par Michel-Ange pour le tombeau de Jules II, c'est-à-dire à celui que lui demandèrent les héritiers du pape après sa mort. Le monument qui fut alors envisagé n'avait pas l'ampleur et l'ambition de l'édifice prévu antérieurement. Mais les sculptures subsistantes — le Moïse aujourd'hui à Saint-Pierre-aux-liens et les deux esclaves — n'en appartiennent pas moins à ce monde de géants tourmentés et terribles qui est celui de Michel-Ange.

« L'esclave mourant » reflète l'influence du Laocoon, qui venait d'être découvert. Mais le mystérieux engourdissement de l'attitude, plus proche de l'éveil que de l'agonie, exprime avant tout un lyrisme pathétique et personnel qu'accentue encore l'état d'inachèvement de la sculpture.

Lorsque le second projet de mausolée fut abandonné comme le premier, Michel-Ange donna les deux esclaves à son ami Roberto Strozzi, qui les envoya à François Ier. Le roi en fit à son tour présent au Connétable de Montmorency, qui les plaça sous le péristyle d'Ecouen. En 1632, Henri de Montmorency les céda au Cardinal de Richelieu et celui-ci décida d'en orner le portail du château qu'il faisait alors construire en Poitou. Les « esclaves » revinrent à Paris en 1746. Mis sous séquestre en 1793, ils furent acquis l'année suivante par Alexandre Lenoir pour le compte de l'Etat.

13. MUSÉE GUIMET

Mlle Jeannine Auboyer,
conservateur en chef

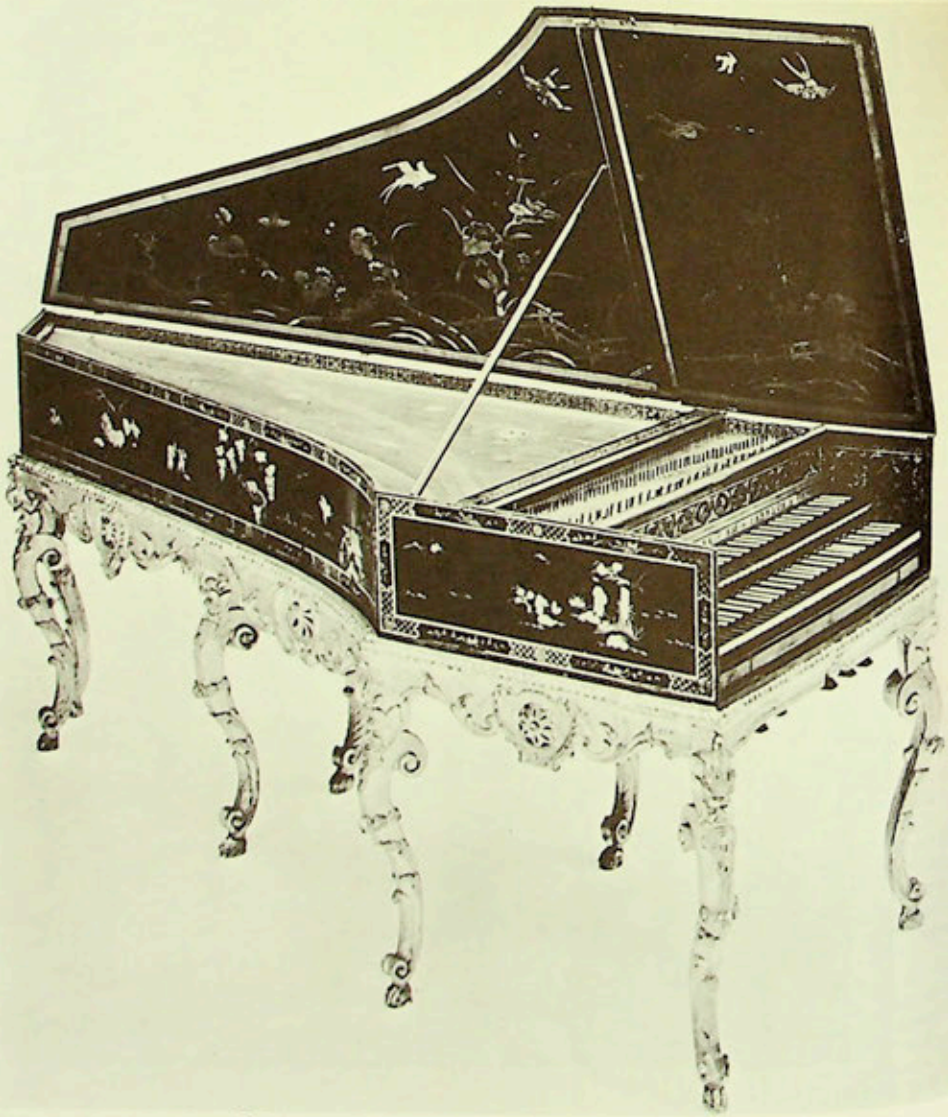
Buste en bronze de l'art Thaï.
XVe siècle

Il s'agit là d'une statue bouddhique, œuvre très typique de l'école U-Tong, quelque peu influencée par l'art Khmer. Le traitement du visage est beaucoup plus réaliste que les autres visages Thaï. Bouddha a ici des oreilles allongées parce que, en tant que prince, il portait des bijoux très lourds. Cette déformation est devenue plus tard un signe de sagesse. La protubérance sur le crâne est également le signe de la très grande intelligence de Bouddha. A l'origine, deux siècles environ auparavant, ce n'était qu'un simple chignon (Oushnisha). Cette pièce exceptionnelle a été donnée au musée par une vieille demoiselle qui posséda la statue plus de trente ans. Quittant la France pour toujours, celle-ci voulait être sûre que le buste demeurerait en bonnes mains.

(Suite en page 55)

3. Musée Carnavalet - La Marquise de Sévigné

4. Musée de l'Armée - L'Epée de François Ier



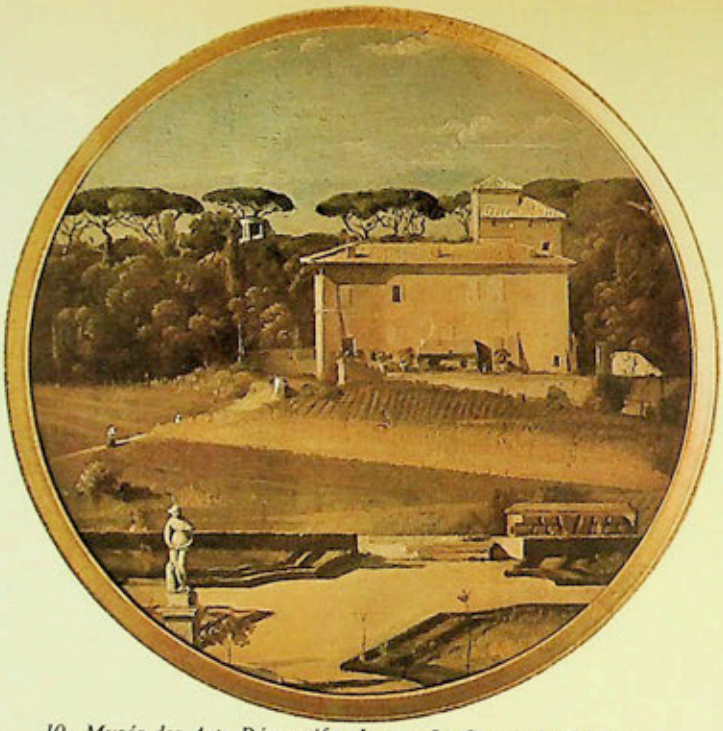
5. Musée du Conservatoire - Clavecin à décor chinois

6. Musée des Arts et Techniques - Sphère céleste

7. Musée de la Marine - Triton de galère

8. Musée de Cluny - Autel de Bâle, détail

9. Musée du Louvre - Vierge de Jeanne d'Evreux

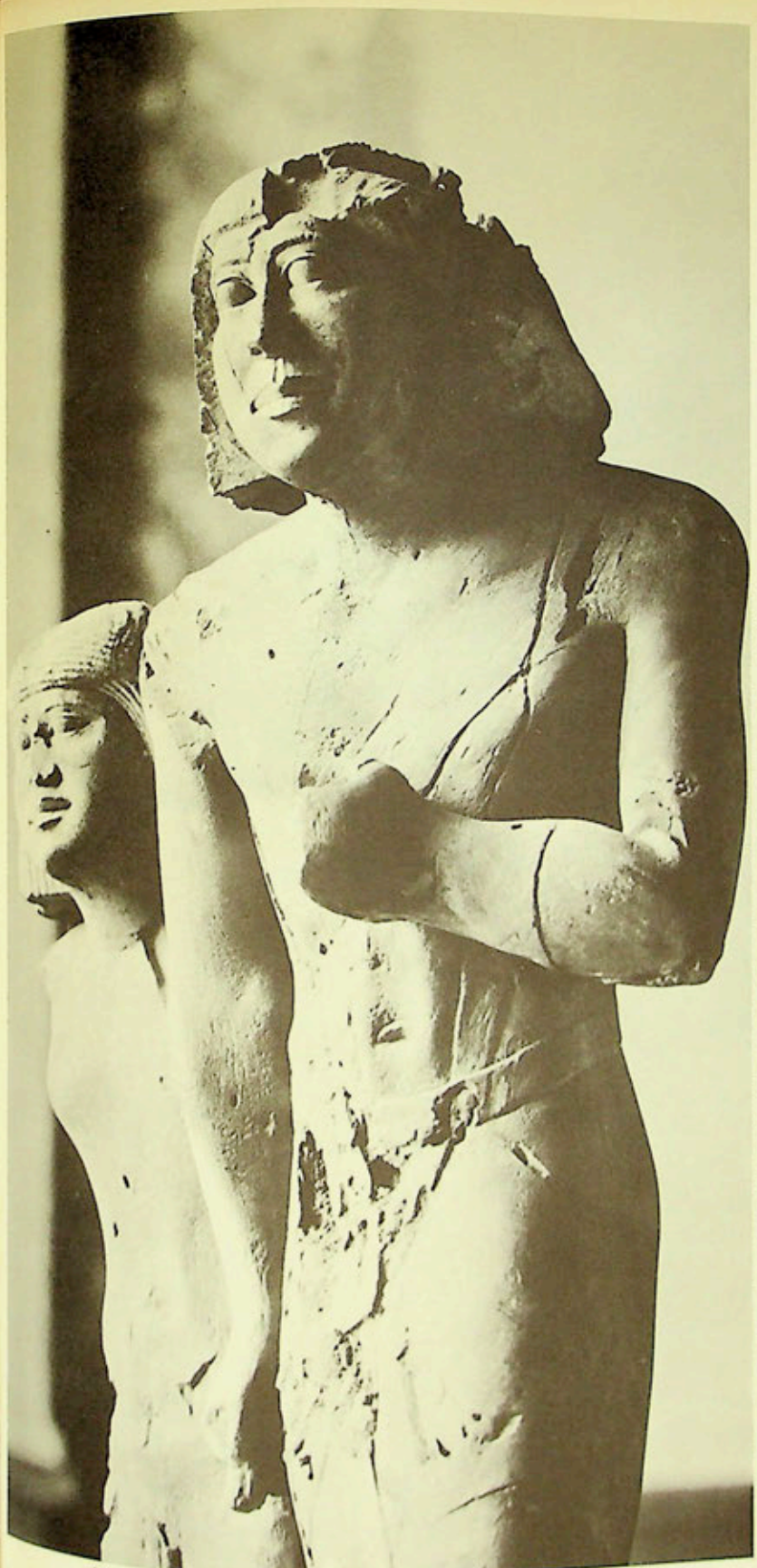


10. Musée des Arts Décoratifs - Ingres: Le Casino de Raphaël

11. Musée du Louvre - Poussin: L'Eté

12. Musée du Louvre - Michel-Ange: Esclave du tombeau de Jules II, détail

13. Musée Guimet - Statue bouddhique. Bronze



14. Musée du Louvre - Fonctionnaire memphite et sa femme. Bois

15. Musée du Louvre - Orant proto-élamite

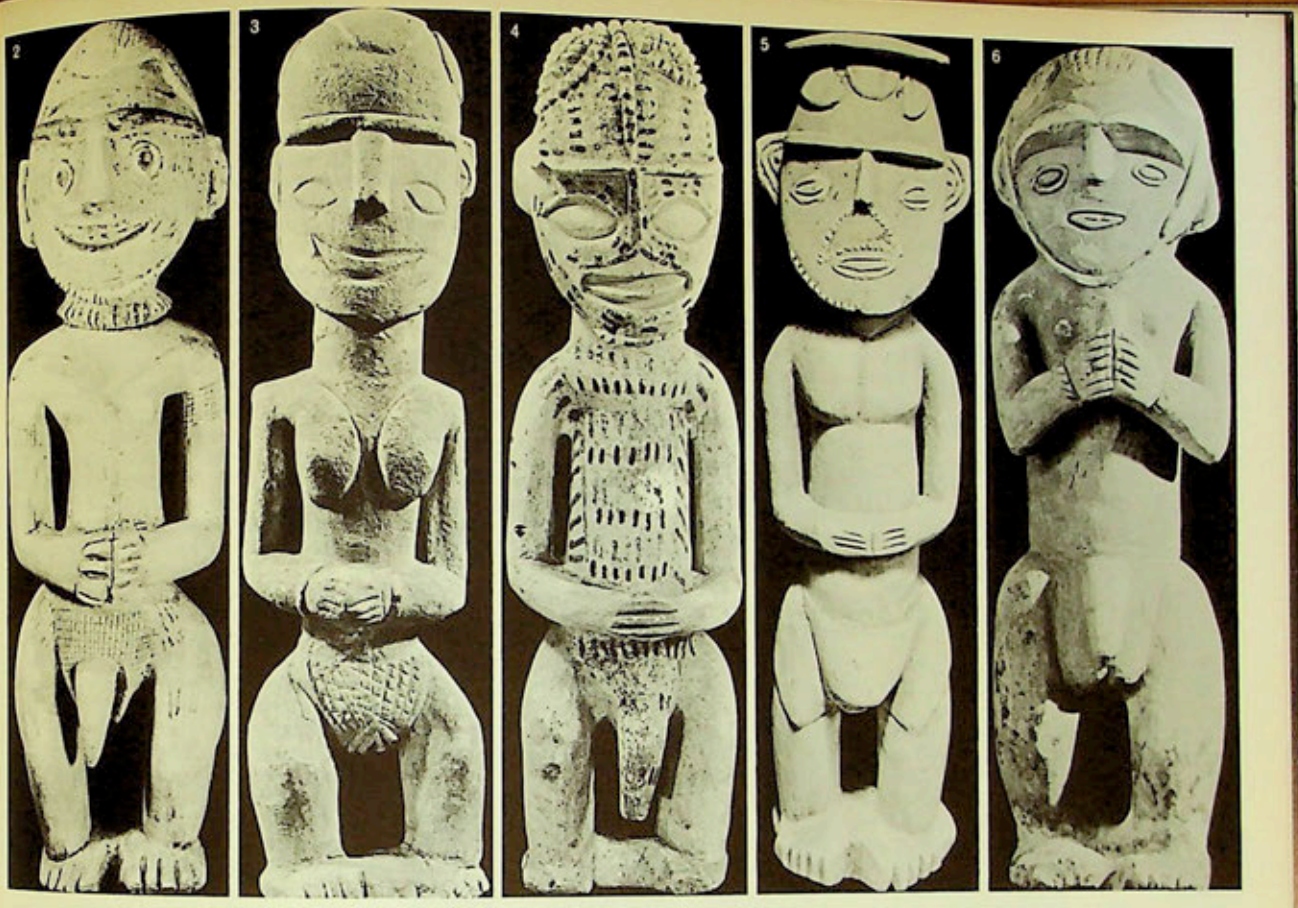
16. Musée Cernuschi - Statuette T'ang

LES SCULPTURES DE CRAIE DE L'ARCHIPEL BISMARCK

par Vincent Bounoure

Sculptures de craies provenant de l'Archipel Bismarck:

1 Collection Joyce Mansour. Haut. 48,5 cm.
2 Linden-Museum, Stuttgart. Haut. 48,5 cm.
3 Linden-Museum, Stuttgart. Haut. 48 cm.
4 Linden-Museum. Stuttgart. Haut. 39 cm.
5 Ancienne collection Kamer, Paris. Haut. 46 cm.
6 Collection Lemaire, Amsterdam. Haut. 53 cm.



Connaît-on un seul territoire, une seule civilisation où se soient juxtaposées autant de sociétés secrètes que le nord de la Nouvelle Bretagne et la Nouvelle Irlande centrale? On peut en douter. Il semble que les activités les plus désintéressées aussi bien que les plus nécessaires à la vie ne s'y soient accomplies que grâce aux cérémonies dont ces groupements d'individus faisaient leur objectif. Alors que les historiens des civilisations s'ingénient à démontrer que le *primum vivere* constitue une loi générale et qu'aucune manifestation de l'intelligence spéculative ne vient au jour en deçà d'un minimum de richesse matérielle, on trouve ici ce positivisme en défaut. Les biens de consommation, pour l'essentiel, ne sont produits et ne circulent que dans un cadre rituel qui donne tout son sens à l'entretien et à l'exaltation de la vie. En prenant pour critère les diverses manières dont on peut tenir à la vie, il n'est pas exclu que les civilisations se répartissent aisément en deux classes. D'une part celle où la vie elle-même est prise comme fait et comme unité de mesure. D'autre part celle qui interroge la vie, comme tout le reste du monde, pour la contraindre aux aveux et tout subordonner au sens qu'on peut lui affecter. Il n'y a pas de doute que nous vivons sous le règne de la mythologie naïve qui prévaut dans la première pour valoriser l'activité en tant que telle et ramener sa justification en elle-même. Il s'agit d'une sorte de vitalisme refermé sur lui-même, même à l'échelle collective; il ne s'extériorise que dans l'agression, mais c'est pour se cloîtrer simultanément dans l'analité (suivant le vocabulaire freudien) quitte à méditer d'immédiates annexions nouvelles. La « nichée de chiens » stigmatisée par Rimbaud décrit adéquatement aujourd'hui non seulement les civilisations où nous vivons, mais le jappement de divers activismes qui s'enferment ainsi sans inquiétude dans le cercle magique qu'ils croyaient sauter.

Appelons avec Goethe classique ce qui est sain, romantique ce qui est maladif. La santé, d'une manière plus profonde, doit être aujourd'hui envisagée comme évidence ou comme problème. L'évidence de la santé est l'action ou la parole, mais l'interrogation sur ce qui se dit et sur l'importance ou la vanité de ce qui est dit, est proprement romantique. La division du monde d'aujourd'hui suit cette incertaine démarcation entre la croyance à la vie, celle-ci jugeant de tout absolument par la puissance de son exercice continu, et l'inquisition de la conscience qui tente d'interpréter la suite du spectacle pour en modifier le cours, se situant non plus dans la vie mais dans l'existence. Le monde n'accède à une vérité que pour s'éprouver dans un jugement qui succède à la conscience végétative, à l'immédiateté la plus frénétique ou la plus travailleuse. Le stakhanovisme génésique aussi bien que la « créativité » laborieuse que prône Wilhelm Reich (in *La Révolution sexuelle*) ressortissent à l'ordre biologique et tendent à le consacrer comme la loi dernière de l'esprit. De quel brisant travail faudra-t-il attendre le fruit pour que l'homme s'apparaisse, à lui-même, machine à butiner et papillon? Produit de la nature et fleur féconde, il reste fonctionnellement identique suivant les vocations que lui assignent l'impavide classicisme humaniste aussi bien que les professeurs de planning « érotique » et familial.

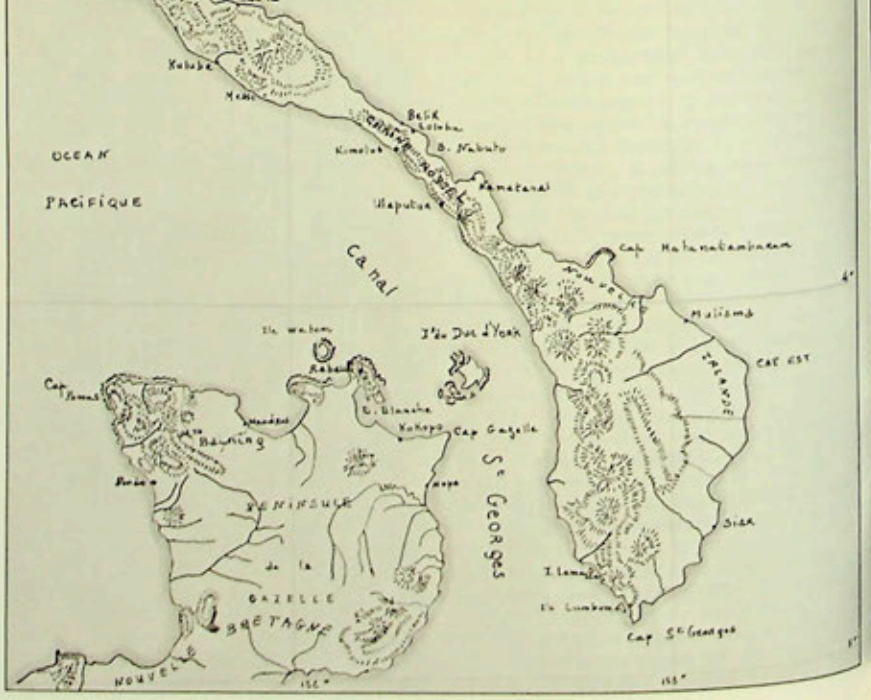
Il est des peuples paresseux. Ce sont eux qui, s'avisant de l'incertitude des choses, de la faillibilité des êtres, du flou qui noie les apparences, ont investi le coude, par où passe tout geste de la main, d'un coefficient critique qui la retient et l'assure à la fois, qui relie l'intervention à quoi elle se dispose à une volonté opérative. Ce n'est pas à la vie qu'on tient, on n'y tient même que pour en attendre quelque chose de grand. L'entretien des forces vitales est alors entièrement suspendu à l'usage qu'on en fera, usage manifestant au-delà de l'expression spontanée qui la porte au jour le sens général qui justifie d'être et de parler. En Nouvelle Irlande du Nord, toute la vie sociale et économique était suspendue aux célébrations dont le retour et la succession formaient le véritable système circulatoire sous le regard sévère des objets malagan. Les richesses, les récoltes, les objets de grand prix que produisait le raffinement étonnant d'un peuple peut-être assez dépris des joies positives pour leur préférer le superbe ou l'exquis, tout se subordonnait au rythme des fêtes, aux échanges qu'elles imposaient,

au luxe qu'elles appelaient. Et l'on sait quels sombres désordres dans la pyramide démographique la suppression des cérémonies indigènes a entraînés. Le travail pour le travail n'a pas d'autre sens que celui que les Blancs lui donnent. La sculpture pour la sculpture n'a pas le moindre sens; la vie pour la vie vaut l'art pour l'art.

Une très remarquable continuité relie les modes et les manifestations de cette civilisation du nord-ouest à celles du sud-est et de la péninsule de la Gazelle. Elle paraît résulter d'un identique effort de la pensée qui, restant insatisfaite de son seul exercice solitaire, prétend s'emparer des signes de son accomplissement en perçant à jour la loi qui l'installe dans sa vérité. Un regard obstiné persiste à scruter les formes légères qui zèbrent la nuit, à y découvrir les formes générales du monde et la place que peut y prendre le corps propre. Une inquiétude commune s'appesantit sur les hameaux et, loin de réconcilier les hommes avec l'enchantement continu qu'on peut trouver sur leurs terres, elle les en détourne, elle introduit dans leur esprit le doute, elle les porte à suspecter les paysages et les ciels de n'être beaux que par convention, par habitude, ou par la seule vertu du bien-être qu'ils dispensent. Quoi! le monde est sujet à discussion. Pourquoi est-ce si beau, l'étincellement des houles sur les brisants, les rocs plongeant dans l'ombre des vagues, l'arc exact des anses de corail, l'énorme chevelure des montagnes, les gerbes des ruisseaux dorés? Rien qui puisse être affirmé, si ce n'est par un mouvement. Geste momentané, suivi d'autres nombreux, formant une réponse enfin recevable au langage constant des mondes, à leur splendeur monocorde, à peine un instant infléchie par les orages.

Il n'est pas de geste qui ne fasse voir sa criante vanité s'il ne se coordonne à tout le mouvement du monde, si la parole d'homme ne prend place dans le concert général en formulant à la fois l'assujettissement humain à l'ordre naturel et la liberté qui en est pour ainsi dire le reflet inverse dans la conscience. C'est à l'expression conjointe de cette dépendance et de cette autonomie que s'ingénient les innombrables sociétés secrètes de l'archipel Bismarck, chacune proposant un schéma complexe où sont réservées en blanc les cases que remplira la parole de chacun. Dans le nord-ouest de la Nouvelle Irlande, chaque cérémonial malagan rassemblait en une sorte de confrérie tous ceux qui l'avaient pratiqué, qui savaient le sens symbolique des sculptures, qui savaient la succession des fêtes et des danses dont elles étaient le centre rayonnant, non seulement pour y avoir pris part, mais pour s'en être incorporé le sens abstrait en même temps que la vertu transformante. Que toute l'activité économique du pays ait alors rigoureusement dépendu de ces célébrations ne pourrait nous surprendre qu'à proportion de l'aliénation dont nous infecte notre économisme triomphant. De même, en Nouvelle Irlande centrale, les activités vivrières ne trouvent de sens que par leur insertion dans une sorte de long poème composé par les hommes et par la nature elle-même, partition à deux voix dont les répons s'entremêlent en canon, la pensée étant un fait de nature et la nature fournissant de matière toute pensée. Le jeu, ici, consiste à rassembler en faisceau les signes où l'on voit que chacune alternativement triomphe de l'autre, jeu assez grave, puisqu'il n'y est guère question que de la mort, jeu auquel s'emploient de très diverses manières les sociétés secrètes auxquelles on doit la fabrication des sculptures de craie. Ces sociétés, ici bien plus véritablement secrètes qu'en Nouvelle Irlande du nord-ouest, constituent vraisemblablement sinon le prototype, du moins l'une des formes au travers desquelles nous pouvons retrouver le sens de ce qu'a formulé, de manière bien plus colorée, l'art malagan. Au niveau de cet étranglement qui soumet la Nouvelle Irlande plus que partout ailleurs aux régimes contrastés face au nord et face au sud de la mousson, elle n'a pas, au plus court, dix kilomètres de large; elle n'en atteint pas vingt. Par temps clair, on aperçoit les îles du Duc d'York et la fumée des volcans de Nouvelle Bretagne: il suffit de s'établir sur un arbre un instant. C'est de cette région que proviennent les rares sculptures de craie qui nous soient arrivées. Elles surviennent en ordre au possible dispersé, certaines témoignant à l'évidence d'un affadissement de la sculpture aussi bien que d'un engourdissement des esprits dans un ritualisme sans contenu; d'autres qui ne sont pas nécessairement anciennes s'écartent des types traditionnels pour s'installer parfois dans un registre plus aigu, dans une expression plus épurée, d'autant plus active qu'elle ne se tient plus liée à la figuration littérale. C'est de la région dont le hameau de Namatanai forme le chef-lieu, que proviennent les plus anciennes des sculptures sur craie; non point qu'on ait pu établir leur ancienneté de façon certaine. Mais les traits archaïques qu'on leur voit permettent, jusqu'à nouvel ordre, de les rapporter à une sorte de préhistoire des arts de Nouvelle Irlande. En 1909, lorsque sur le bord de la mer, près du hameau de Loloba, soit à cinquante kilomètres au nord-ouest de Namatanai, Born découvrit en tas, dans une grotte, les remarquables sculptures dont les fragments ont été envoyés à Leipzig, où ils devaient être détruits durant la dernière guerre, pas une sculpture

1



1 Frontispice de l'ouvrage de Wilfrid Powell, « Unter den Kannibalen von Neu-Britannien », Leipzig, 1884.
2-5 Fragments de Kulop provenant de la grotte de Loloba. Museum für Völkerkunde, Leipzig.
6 Sculpture de craie. Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.

récente, dans la même région, ne pouvait témoigner de la pratique d'un art de toute évidence tombé en désuétude. Dans le hameau même de Loloba, pas un indigène n'a consenti à rappeler ses souvenirs et il se peut bien qu'outre le secret qui enveloppait la création des objets de craie, l'engloutissement du savoir et du savoir-faire ait, dans cette contrée, très anciennement mis un terme aux activités plastiques.

La trouvaille de Loloba, qui nous vaut deux ou trois sculptures admirables comme frappés d'étonnement devant le monde et cherchant même à s'abriter de l'éblouissement du spectacle à travers des lunettes à plusieurs cercles, cet amas de sculptures brisées, connues seulement maintenant par la photographie, pose à l'historien des civilisations de nombreuses questions. D'abord, les sculptures de craie ont été jadis produites sur un territoire plus vaste et plus largement étendu au nord-ouest qu'elles ne l'étaient à l'époque coloniale. Puis les sculptures de Loloba présentent avec les Ulis de frappantes analogies de dessin, quoiqu'elles montrent beaucoup moins d'agressivité dans la posture. Or l'aire dans laquelle ont été observées les cérémonies uli est toute proche, de sorte qu'à tenir compte des relations évidentes qui rapprochent des Ulis les sculptures ajourées du nord-ouest, il serait aisé de tracer une sorte d'arbre généalogique de la sculpture en Nouvelle Irlande, naissant dans la région centrale avec les statues de craie, prenant force, immédiatement au nord-ouest de Namatanai, dans la région des Ulis, et se diversifiant à l'extrême dans l'art malagan jusqu'aux confins du Nouvel Hanovre. Un tel schéma ne trouverait que des confirmations dans les légendes, qui, à Namatanai, rapportent l'origine des cérémonies secrètes désignées avec les objets de craie sous le nom de

3

4

5

6

Kulap, à des immigrants venus des îles du Duc d'York. Et d'ailleurs, une naissance très ancienne des rites et des sculptures de craie au pied de ces quelques volcans érigés en pleine mer entre Nouvelle Irlande et Nouvelle Bretagne n'aurait rien d'invraisemblable, si l'on en juge par l'extension de la société secrète des Iniet qui, florissante sur les rives de la péninsule de la Gazelle, usait de sculptures taillées dans la craie, ou dans une grès rose pâle et très tendre, à des fins conjuratoires.

Les conflits qui ont agité les tribus de l'archipel Bismarck ont à leurs yeux mêmes, passé peut-être pour futiles, puisqu'il faut enfin convenir de l'unité d'inspiration qui a dirigé leur activité esthétique et leur vie pratique. Rien qui dans cette unité s'oppose à l'originalité ou à la diversité, si évidente dans les arts, de régions très peu étendues qu'on voit durablement fidèles à leur particularité. L'examen des sculptures des mers du Sud pose constamment la question de la part qu'y prend l'individu, apparemment scrupuleux servant d'une esthétique aux canons bien établis; de même la diversité des provinces semble s'annuler pour mieux mettre en évidence la valeur commune d'une conception du monde qui préside à tout ce que les unes ou les autres produisent. Sur les objets de craie de Nouvelle Irlande, nous restons aujourd'hui plus ignorants, pourtant, que sur ceux de la péninsule de la Gazelle et des îles du Duc d'York. Une implantation missionnaire plus ancienne et plus dense, la création du centre administratif de Rabaul, les mouvements commerciaux qu'animaient la région ont joué en faveur de l'abondance sinon de la pertinence des renseignements. Du moins leur nombre permettait de les recouper ou de les infirmer, rendant possible la remarquable synthèse d'Hubert Kroll, parue en 1938 dans *Zeitschrift für Ethnologie* sur la société secrète des Iniet et les sculptures de craie qui, désignées du même nom, en étaient la tangible caractéristique: « association secrète d'hommes, la société Iniet révèle à ses membres les démons auxquels les conceptions religieuses font la première place; elle les initie à la connaissance des démons et les met en relation avec eux, elle enseigne et pratique les magies par lesquelles on peut les mettre à son service. Ces démons ne sont aucunement de nature animique. Ils sont *identiques aux sculptures de pierre* autour desquelles se développe la vie de la société secrète ».

La minutie de l'examen, la scrupuleuse étude des témoignages, les longs travaux d'analyse aboutissent à une conclusion brutale qui ne fait que corroborer la certitude qu'inspiraient, avant tout ce labeur, des sculptures véritablement parlantes, usant de leur propre langage et non pas du nôtre. S'interroger sur ce qu'elles représentent est absurde. Sans doute les faiseurs de fiches ne laisseront pas en blanc la case correspondante; plus probablement, ils la noirciront inlassablement pour préserver le statu quo, de longue date établi, entre le fond et la forme, le contenu et l'emballage, ou encore, comme disent les laitiers férus de bidons modernes, entre le signifié et le signifiant. Qu'est-ce que cela veut dire? constante ineptie, dénoncée de longue date en poésie ou en peinture: *cela* ne veut rien dire de plus que ce qui est affirmé absolument; il n'y a de visible qu'un démon, présence corporelle, pouvoir matériel, principe d'action, ensemble noués dans une existence unique.

Rien ne pourrait mieux faire la preuve du scandaleux colonialisme intellectuel qui les caractérise que la manière dont les Blancs, depuis leur arrivée en Océanie, ont décrit les sculptures dont ils s'emparaient, s'appliquant à les désigner comme des représentations de dieux, d'êtres mythologiques, de défunts, n'y voyant que des images destinées à susciter la réminiscence et à provoquer la dévotion. Formes pures et sans substances, prétendait-on, afférentes à une réalité distincte qui leur était extérieure, elles étaient ainsi reléguées dans le magasin d'un théâtre vide et figuraient des attitudes possibles, des sourires qu'on pourrait plisser, des tendresses auxquelles on pourrait se laisser aller, un répertoire des figures à faire, face à toutes circonstances. Présentées comme des évocations de personnages mythologiques, ou d'ancêtres accédant au même rang, les sculptures océaniennes ont été, on le voit, expéditivement asservies à nos manies intellectuelles, assignées à *prendre* parti dans la querelle des universaux, comme si le mot et l'idée pouvaient en elles être « perçus contradictoirement », comme si la non-contradiction entre la forme et l'esprit n'était le premier degré à gravir pour entrer dans leur monde.

A propos des sculptures de craie de Nouvelle Irlande, on a parlé d'effigies funéraires. Depuis ces reportages, publiés avant que soit révélé aux voyageurs l'arrière-plan cérémoniel des sociétés secrètes, il est devenu impossible de se tenir aux conclusions hâtives d'enquêtes auxquelles il a été beaucoup ajouté. Les fastes cérémoniels organisés en Nouvelle Irlande centrale autour des Kulap n'ont pas d'autre sens que ceux des fêtes Iniet de la péninsule de la Gazelle. Ici et là, les sculptures, alignées dans une case sont présentées aux novices le jour de la fête principale de leur initiation. Ici et là les initiations et les sculptures sont en relation avec les initiés défunts. Ici et là, le monde est transformation permanente. Destruction, pourriture changent non pas seulement les apparences, mais l'esprit grâce auquel elles sont apparentes. La face a valeur profonde et signification cachée, car il suffit de se masquer pour être véritablement autre. La couleur du masque teint l'âme entière. Les gestes eux-mêmes emportent l'individu qui ne se distingue, au fond, aucunement de son comportement, identique dans chaque minute à sa mimique, et à sa parole. D'où il suit que les êtres dont se compose l'entier spectacle et toute la réalité sont, autant qu'innombrables, mouvants, migrants, perceptibles dans l'instant seulement, équivalents aux gestes disparates qui les font apparaître sur fond gris, dépourvus d'une identité fixe qui échap-

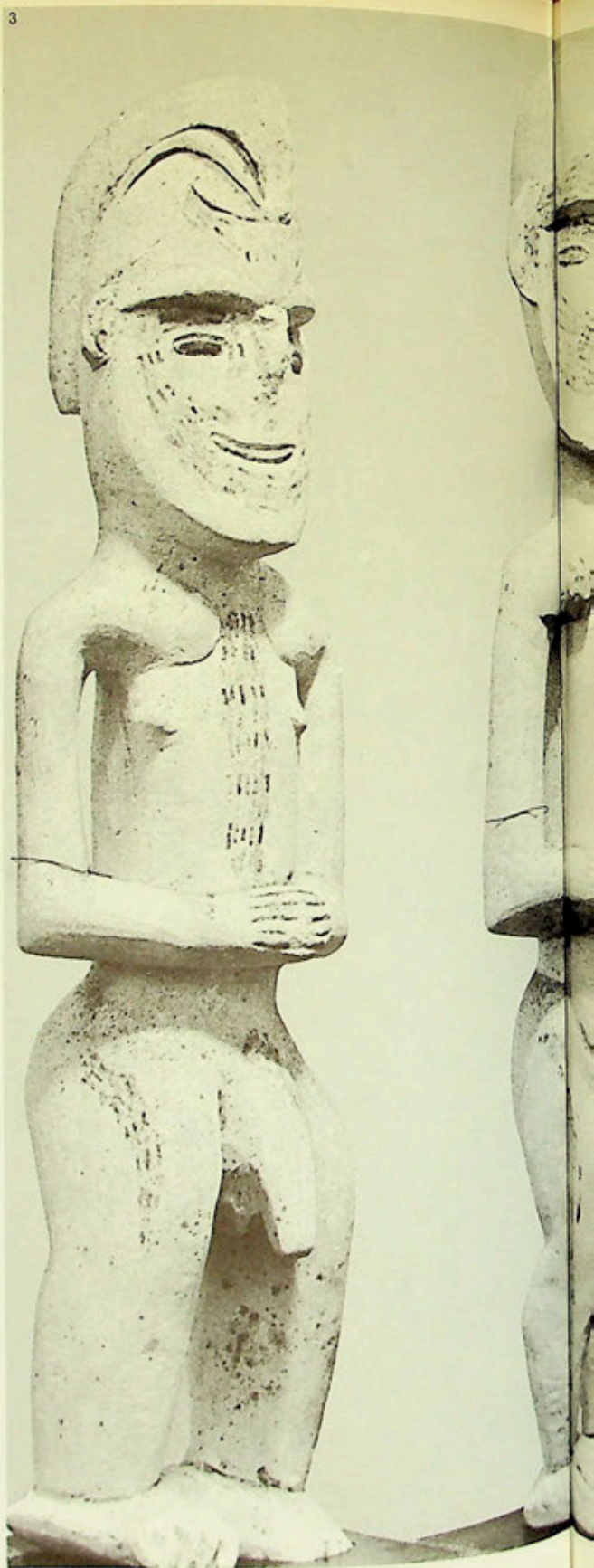
Sculptures de craie de l'Archipel Bismarck:
1 Auckland Museum. 2 British Museum.
3 National Museum, Copenhague.
4 Ancienne collection Charles Ratton, Paris.

perait aux chimies de la matière ou les en ferait prisonniers; allant leur marche imprévisible, faite de manifestations grandioses, de passages furtifs, d'éclipses brutales, durables et parfois définitives, de changements de direction à angle droit, de résurgences méconnaissables; esprits chauves-souris. Abeilles du monde-essaim: pas de rûcher, pas d'alvéoles.

Légèreté des hommes, nature pneumatique de la vie et de toute idée qu'elle formule ou qui s'y lie, ailes jamais lasses de leur élégance intérieure ni de leurs rapides paraphes: toute physionomie se réduit au jeu apparent de la face d'un crâne; et l'os est objet analogue aux cavernes. En blanchissant tout ossement démontre l'unité du monde de la blancheur et en dévoile le sens. D'où l'usage constant de la poussière de chaux à des fins magiques. Mais ce qui est n'est aucunement assujetti aux vicissitudes que nous attribuons à des matières dégradables. Le caractère changeant des apparences témoigne de l'instabilité foncière de toute réalité. L'être-là subit une constante métamorphose et ce n'est pas que le paysage visible qui change, puisque les cadavres et les ossements démontrent l'instabilité de tout le réel. C'est pourquoi, en quelques rares gîtes de craie, les sculpteurs se livraient à cette très singulière opération, qui consistait à extraire des blocs grossièrement équarris, dans l'un de ces attentats à l'ordre des choses par où s'exprime la vie: l'être de la montagne de pierre, le monde même, modifiés par cette première agression qui *changeait* la répartition des esprits, la vie souterraine des choses. Puis, par un travail de soustraction et de retranchement, ils constituaient des êtres charnels, semblables à des ossements qui auraient germé, qui auraient poussé, qui auraient sécrété pour s'en envelopper une chair de même nature qu'eux-mêmes. Et comme l'ossement se dépouille, l'être souterrain, en quoi la dissolution résorbe l'apparence humaine, se dénude sous les coups d'herminette du sculpteur, pour faire apparaître la stature humaine et la face des démons. Dans ces ateliers construits sur de très petites carrières, et où ne résidait que le sculpteur entouré d'un ou deux apprentis, chaque geste porté sur la matière modifiait directement les territoires spirituels, l'ampleur corporelle et le poids des démons, leur puissance, leurs pouvoirs, leur apparence, les signes exacts de leur existence et de leur présence. Deux mouvements contraires y donnaient lieu à rencontre. La substance de la montagne est semblable aux cendres de l'homme. La montagne, à partir de la substance des ossements, rend vie à la réalité qu'illustrent les vivants.

L'instance souterraine, dans la Nouvelle Irlande des statues de craie, atteste sa

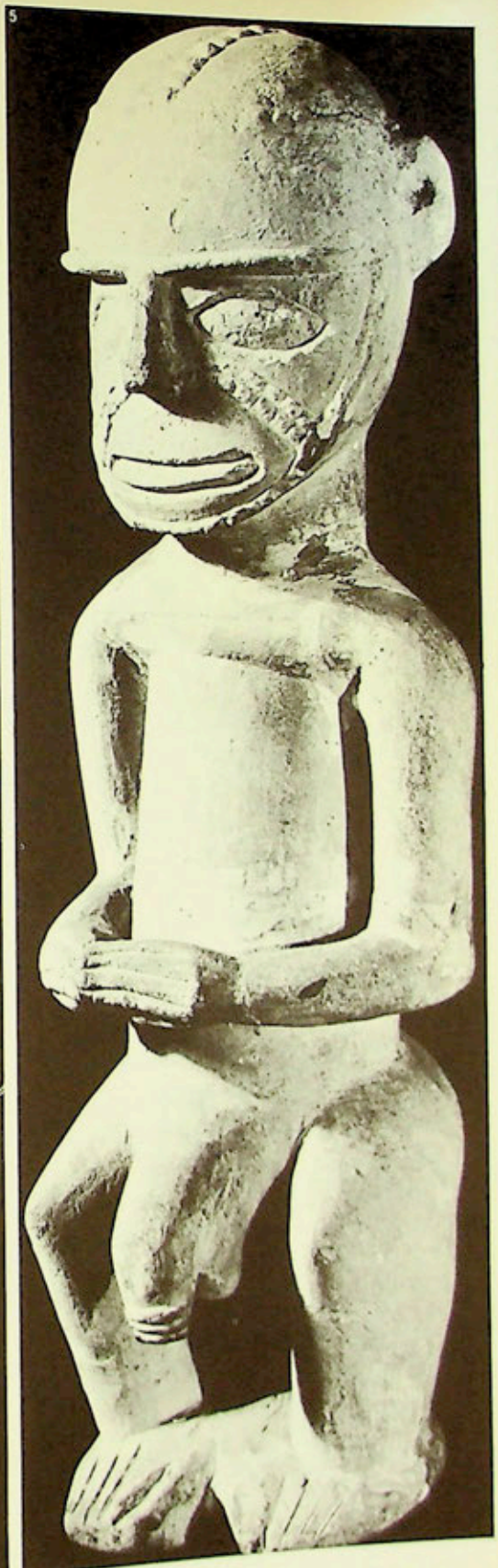
(Suite en page 55)



1 Moulage d'un Kulap double. Museum für Volkerkunde, Vienne.
2 Kulap double. Linden-Museum, Stuttgart. Haut. 85 cm.
3-5 Sculptures de craie. Kulap :
(3) Collection Charles Ratton, Paris.
(4) Linden-Museum, Stuttgart. Haut. 48 cm.
(5) Collection particulière, Paris. Haut. 40 cm.

4

5



Itinéraire et poétique de BRAM VAN VELDE

par Luigi Mallé

Gouache 1964, 121,5×126 cm. Collection Albina du Boisrouvray, Paris.

Gouache 1967, 103 × 75 cm.

Gouache 1967, 126,5 × 121,5 cm.

Bram van Velde ne parle pas. Il ne se raconte pas. Il a toujours vécu dans le silence, dans une méditation solitaire sur la vie, cherchant le moyen d'en transposer la signification dans ses toiles. Et là, il parle, il dit tout, il avoue la seule chose dont il soit sûr: c'est qu'il ne sait rien, qu'il n'a pas compris le but de la vie, ses mystères, et ses engrenages. Il a compris seulement qu'elle est une force aveugle, qu'il faut la tirer en avant et se tirer soi-même comme on peut de ce chaos, pour continuer à éprouver la joie et la tragédie d'exister.

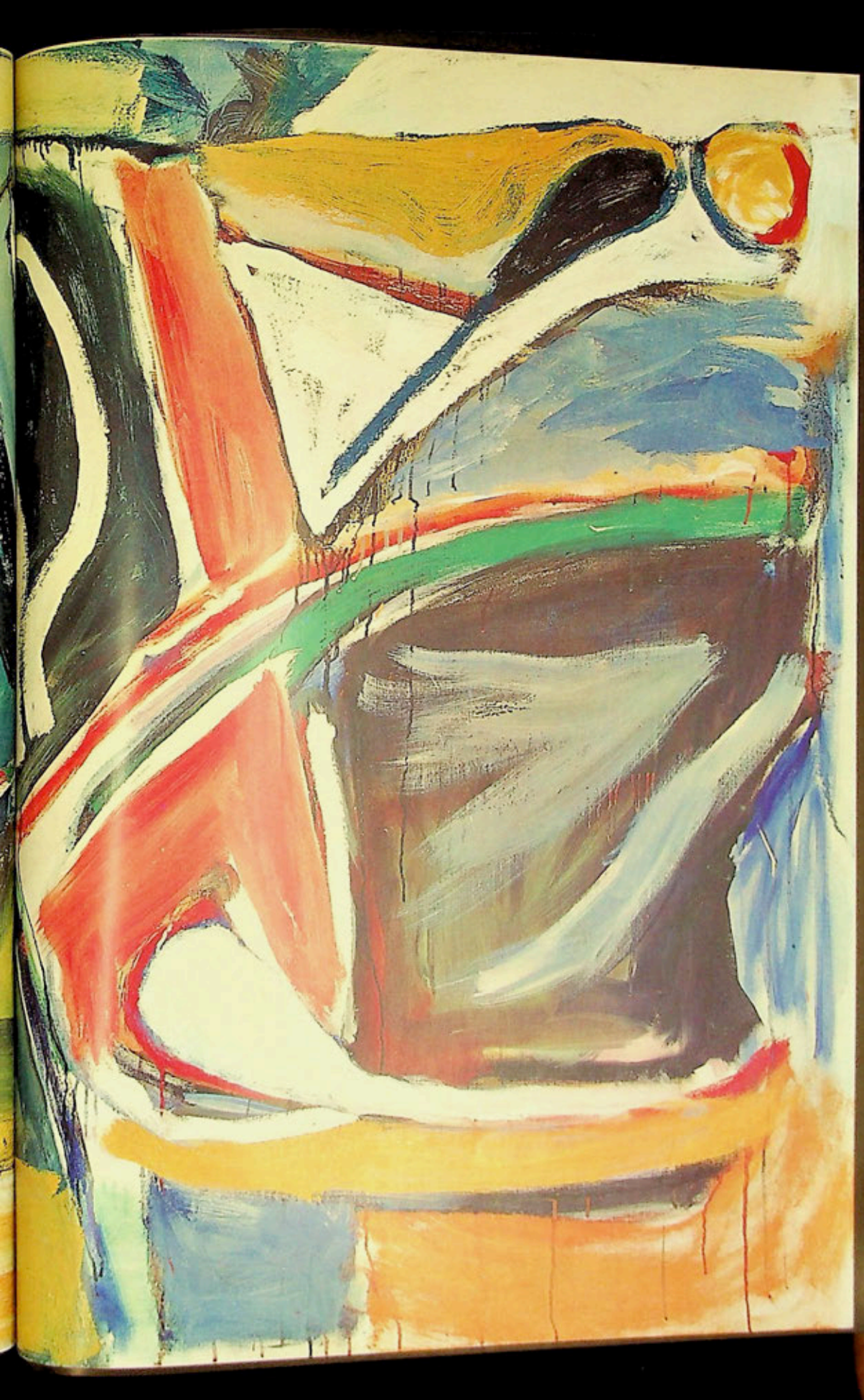
C'est ce qu'avaient compris les premiers de ceux que la peinture de Bram a fascinés: un poète, Samuel Becket, un critique (il ne faut donc pas désespérer!), Georges Duthuit et un ami fidèle, Jacques Pues Putman. Fascinés par le cas singulier de ce peintre de cinquante ans, ayant derrière lui trente-cinq ans d'admirables peintures et demeurant ignoré, sinon dans un cadre restreint, par les milieux artistiques officiels, qui lui rendaient ainsi l'indifférence dont lui-même faisait preuve à leur égard. Bram possédait une large culture artistique et n'ignorait rien des mouvements les plus révolutionnaires survenus en peinture depuis le début du siècle. Mais il ne savait pas qu'il existait une critique, et derrière elle, la faune particulière des galeries. Il ne pensait pas que Bram, ni l'homme ni l'artiste, pouvait intéresser qui que ce soit. Jacques Putman l'a justement noté: « Angoisse et dérision, Bram van Velde vit sous séquestre une perpétuelle torture. Puis il peint. Pour personne ».

La carrière de Bram van Velde est un long cheminement, poursuivi d'un pas lent mais assuré, égal, jamais dévié, dont chaque étape est étroitement liée à la précédente, dont aucune expérience n'est rendue caduque par les expériences ultérieures, et qui l'a mené jusqu'à une phase finale de pleine puissance formelle et expressive. Dans les premières œuvres, marquées par l'influence directe ou indirecte du post-impressionnisme puis de l'expressionnisme — celle-ci plus précisément ressentie lorsque Bram, en 1922, se fixe pour deux ans à Worpswede, en Basse-Saxe — on perçoit l'affirmation constante de la liberté et de l'indépendance de la forme. A Paris, en 1924, il découvre un climat nouveau, une poétique toute différente de celle qu'il avait pu connaître jusqu'alors. Il entre en contact direct avec l'œuvre de Matisse, avec celles de Braque et de Picasso: certaines peintures de Bram van Velde, à cette époque, reflètent précisément l'ascendant qu'ils exercent alors sur lui. Mais elles témoignent aussi d'une évolution qui reste toute personnelle. On décèle dans l'ordonnance de la composition l'élaboration d'une structure formelle dont il ne se détachera plus. Les années qu'il passe à Majorque, de 1931 à 1935, sont des années de crise, de concentration, dominées encore par Picasso dont l'œuvre de cette période oriente Bram van Velde vers la monumentalité, l'élargissement des structures: les schémas géométriques de base sont agrandis, simplifiés, mais soumis au rythme d'une vitalité intérieure rigoureuse, qui suscite et discipline à la fois le mouvement des formes.

Cette impulsion cinétique instinctive se fait de plus en plus passionnée dans les toiles et les gouaches peintes par Bram van Velde après son retour à Paris en 1936. Les formes sont constamment violentées, désagrégées, contraintes à d'étranges distorsions, dans un jeu d'interférences qui fait apparaître la réalité formelle en continuelle transmutation, du « positif » au « négatif », de la présence concrète à l'illusion. La voie est désormais ouverte aux recherches ultérieures, aux développements qui, après l'interruption de la guerre, attireront enfin l'attention du public sur l'œuvre de Bram van Velde, sur ces peintures comme palpitantes d'une force vitale en perpétuelle expansion, parcourues d'un flux puissant et dense dont le rythme suffit à définir un espace resplendissant de lumière et de couleurs. La composition reste concentrée, mais la structuration est libre et ouverte. La trame géométrique subsiste, l'armature formelle est maintenue, accentuée même comme un point d'appui que l'urgence passionnelle vient heurter, déformer, soumettre à d'innombrables tensions intérieures: bouleversement des formes primitives par un dynamisme néo-romantique ou expressionniste; accord de l'abstraction géométrique et du surréalisme, variations de structures, de fragmentations lumineuses, imbrications systématiques ou compositions exaltées, fabuleuses, aux dimensions irréelles, dont les apparentes vacuités formelles sont, en réalité, chargées de valeurs émotives.

Parallèlement, la couleur prend une vivacité nouvelle, comme élément d'expression et de beauté d'abord, mais surtout pour traduire l'intensité croissante d'une instinctivité physique, pour extérioriser une sensualité primordiale qui veut sentir la matière chromatique se gonfler, s'étendre, s'infiltrer dans les méandres de la composition, sans perdre la luminosité, la transparence, la subtilité épidermique de sa texture. Cette respiration exaltée de la matière chromatique détermine une composition allégée dans son ordonnance formelle, à mesure que la substance picturale se fait plus dense. La circulation large et

Peinture 1970, 130 × 195 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh. ▸



Gouache, 109,4×77 cm. Collection John Robert, Bruxelles.

Peinture 1962, 130×195 cm.

Peinture 1965, 130×162 cm.

puissante d'une sève dilatée absorbe les schémas formels et semble traduire un tourment physique, comme une sensation trouble de vitalité élémentaire, où les accents surréalistes viennent s'unir à des éléments qui, dans leur justification première, sinon dans leurs expressions stylistiques, rejoignent l'expressionnisme abstrait ou certaines participations physiques de « l'action painting ».

Le séjour qu'il fit en Provence en 1958 et 1959 amena Bram van Velde à accentuer encore la luminosité de ses peintures. Toute sa production ultérieure, jusqu'à la plus récente, est marquée par un éclaircissement de sa palette et plus encore par un éclaircissement de la composition où persistent les rythmes enchevêtrés, mais qui prend une clarté accrue dans la mise en page. Cette clarification, à vrai dire, n'est pas seulement le contrecoup d'une « impression provençale »: elle rejoint un besoin plus profond qui incite Bram vieillissant à aller à l'essentiel. Il est singulier, d'autre part, de voir apparaître en même temps comme un retour, peut-être involontaire, à une certaine inspiration matissienne, non des reflets de détail, mais une inspiration issue d'une compréhension profonde, une référence large à la respiration de la couleur qui est celle de Matisse. Mais chez Bram van Velde elle demeure, plus que jamais, soumise aux méandres complexes de formes en perpétuelle évolution, où se rejoignent expressionnisme et surréalisme.

C'est dans cette ligne que s'inscrivent les œuvres des dix dernières années, les plus simples sans doute, et aussi les plus riches. Dans la transparence de la matière picturale parfois diluée à l'extrême, on perçoit la pulsation de plus en plus proche d'une substance vitale originelle qui affleure et s'écoule en ruissellements multipliés. Miracle de fraîcheur, perception émerveillée d'une naissance, d'une croissance primordiale. Univers de fluidités qui se joignent pour constituer des formes. Quelles sont ces formes et quel est leur sens? Nous avons déjà dit que Bram van Velde n'a jamais su le pourquoi ni le comment des « choses ». Mais de ce monde dont elles viennent, il sent avec une lucidité inquiète le souffle et la palpitation. De cette sensation, Bram van Velde continue à donner une expression de plus en plus immédiate; et ce don nous est fait à tous par un peintre qui, à soixante-quinze ans, recrée un monde avec l'expérience exténuée d'un homme torturé, mais avec le regard innocent d'un enfant.

Peinture 1970, 130×195 cm.

Livres sur l'art

LE SURRÉALISME A L'AMÉRICAINE PAR WILLIAM S. RUBIN

Les lecteurs de romans policiers sont de tous les plus avisés. Ne se reportent-ils pas, leur lecture à peine commencée, aux dernières pages du livre pour savoir si celui-ci « finit bien » ou non? Si, devant l'énorme pavé de William S. Rubin consacré à l'art dadaïste et surréaliste, l'on était tenté de recourir au même stratagème, on se verrait forcé de conclure que cet ouvrage « finit mal ». En effet, il s'achève sur une contre-vérité, l'auteur affirmant qu'en 1959, Breton fut réduit à inclure *Target with Plaster Casts* de Jasper Johns dans l'Exposition internationale du Surréalisme, galerie Daniel Cordier, pour prouver qu'il (Breton) était toujours dans le vent! Or, c'est sur le conseil de Duchamp, co-organisateur de l'exposition, que Johns et Rauschenberg, alors strictement *inconnus* à Paris, furent invités comme étant les artistes américains les plus susceptibles de s'intégrer au thème (Eros) de cette manifestation. On appréciera par cet exemple la qualité de l'information (la présence du *Lit* de Rauschenberg semble avoir échappé à William S. Rubin) comme la hauteur de l'objectivité et l'élégance du ton! Mais cette « chute » revêt une signification plus profonde à laquelle nous avait déjà habitués Miss Barbara Rose (cf. *L'Œil*, nº 181): de même que la mante religieuse, sitôt fécondée par son partenaire, s'empresse de dévorer celui-ci, la peinture américaine, de notoriété publique née de la semence surréaliste, aurait sur-le-champ brouté son fécondateur! En d'autres termes, après le Surréalisme, dernier en date des grands mouvements de la révolution artistique européenne, il n'y a plus que des peintres américains.

En effet, la date à laquelle l'auteur (« chief curator » des collections de peinture et de sculpture du Museum of Modern Art de New York) décide de clore l'histoire du Surréalisme, c'est 1947, qui correspond à l'Exposition internationale du Surréalisme à la galerie Maeght mais aussi aux dernières œuvres valables (toujours selon l'auteur) d'Arshile Gorky.

William S. Rubin aurait-il éprouvé quelque obscure gêne à dater du suicide de Gorky la fin du Surréalisme? Quoi qu'il en soit, l'histoire (du Surréalisme) se termine sur un Américain. Passé la date fatidique de 1947, nous sommes dans le post-Surréalisme qu'illustrent presque exclusivement des artistes américains (57 illustrations contre 12 pour Dubuffet, Wols, Mathieu, Michaux, Armand et Spoerri). On a beau (c'est le cas du signataire de ces lignes) vouer à l'art américain contemporain la plus grande admiration, cette manière de tirer à soi la couverture pour en faire un drapeau étoilé n'en demeure pas moins confondante! Eh quoi, William S. Rubin, avec tous les moyens d'information que suppose sa charge de « chief curator » (ce qui implique qu'il est inexcusable de ne les point mettre à contribution), n'a donc jamais eu vent par exemple de l'étonnante période surréaliste (1949-1955) de Simon Hantaï, ni de l'exploration du Wonderland menée sans défaillance par Toyen depuis 35 ans avec un mépris superbe de la notoriété, ni des costumes-événements de Jean Benoît qui, tout autant que les « happenings », refusaient le lieu traditionnel de la toile, ni des métamorphoses éblouies que développe Max Walter Svanberg en l'honneur de la femme? Ceci pour ne point parler des jeunes artistes qui se sentent aujourd'hui, d'une manière ou d'une autre, tributaires du Surréalisme, notamment Camacho, Cárdenas, Gerber, Klapheck, Silbermann, Télémaque, Tovar, Tsoclis...

On serait tenté de croire plutôt que, de ceux-ci comme de pas mal d'autres, William S. Rubin *ne veut pas* entendre parler car cela dérangerait la petite idée confortable qu'il s'est faite de son sujet. Car, finalement, rien que de très attendu dans son livre: pas la moindre initiative critique, pas la moindre velléité d'originalité qui viendraient ensoleiller cette pesante compilation (le plus gros et le plus coûteux cependant des ouvrages consacrés à ce sujet). On y a droit aux développements prévus sur Duchamp, Chirico, Masson ou Magritte, mais Onslow-Ford et Paalen sont expédiés en quelques lignes. La raison de cette disgrâce, qui a également frappé Freddie, Okamoto, Oelze, Styrsky et Toyen, lesquels ne sont même pas nommés? C'est que, en fait de Surréalisme, William S. Rubin ne daigne considérer que deux foyers: Paris et New York. Toute réputation acquise en dehors de ces deux endroits (même avant 1947) est donc nulle et non avenue. J'entends bien que le Surréalisme n'a pas produit que des génies au Danemark, au Japon ou en Tchécoslovaquie. Encore faut-il jeter au moins un œil dans ces directions pour se permettre d'en juger! Quant au critère de qualité (plastique, s'entend, l'auteur n'en concevant point d'autre), que l'on ne nous fasse pas rire: la moitié des Masson reproduits n'y aurait point résisté (notamment ce *Divertissement d'été*, de 1934, dont la platitude et la laideur sont indépassables!); *Gemini* (en couleurs, comme le tableau précédemment cité) est un des plus hideux Brauner que je sache; enfin, qu'avons-nous à faire dans un livre sur le Surréalisme de l'imagerie du garde-barrière Delvaux? (Par contre, s'il est une certitude qui s'impose au premier coup d'œil lorsqu'on feuillette l'ouvrage, c'est que le plus grand peintre du Surréalisme, il n'y a pas le moindre doute à ce sujet, c'est Miró: tel est le seul bon point que nous accordions sans réserve à William S. Rubin).

Edouard Manet : Vue de l'Exposition Universelle de 1867. *Illustration tirée du « Journal de l'Impressionnisme ». Skira, 1970.*

L'absence d'originalité (ou, plus simplement, de curiosité) que nous avons reprochée à cette étude va de pair, comme il se doit, avec l'incroyable suffisance du « spécialiste », qui éclate en maint endroit.

L'historien (d'art), par définition, *sait* tout mieux que les protagonistes pour la bonne raison qu'il vient longtemps après l'événement, accumule les documents et les met en fiches, toutes choses pour lesquelles il sera heureusement remplacé dans un proche avenir par un ordinateur. Car l'ordinateur, je suppose, n'abusera pas d'une science qui ne lui a rien *coûté* (que le temps de fonctionner). William S. Rubin n'a pas la modestie d'un ordinateur: comme le premier Passeron venu, il met le doigt sur les lacunes et ricane lorsqu'il croit déceler des contradictions. Signalant l'admiration portée par Breton à Gauguin, il explique avec quelque commisération que le poète s'est fourvoyé en louant l'inspiration symboliste du peintre de Tahiti, puisque celui-ci ne méfrite considération qu'en vertu de « ses grands dons dans la composition en aplats » (page 130)! Il juge d'ailleurs irrecevables les expressions « peinture surréaliste » (pages 120 et 121) et « mouvement surréaliste » (page 210), la première parce qu'elle est incompatible avec la définition de 1924 (... « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »), la seconde parce que les activités organisées d'un groupe d'individus « excluent la spontanéité totale »! Des poèmes automatiques de Picasso (page 289), il juge qu'ils sont bien étrangers à la poésie surréaliste puisque, selon les propres termes de Breton, ils trouvent « leur point de départ dans la réalité immédiate ». Ce qui est vrai, mais l'est également des poèmes de Benjamin Péret, le plus surréaliste des poètes surréalistes. Ces exemples, que l'on multiplierait sans peine, laisseraient penser que William S. Rubin n'a qu'une intelligence fort réduite de ce que se voulut et de ce que fut (en admettant de le limiter aux 23 années d'existence que l'auteur veut bien lui concéder) le Surréalisme. Ou fait-il seulement semblant?

José Pierre

William S. Rubin, Chief Curator of the Painting and the Sculpture Collection, The Museum of Modern Art, New York, *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 525 pages, 851 illustrations, dont 60 en couleurs.

JOURNAL DE L'IMPRESSIONNISME PAR M. ET G. BLUNDEN ET J. L. DAVAL

Ce livre est incontestablement une des réalisations les plus remarquables de l'édition contemporaine. Une fois de plus, Albert Skira reste le grand novateur, le promoteur des idées révolutionnaires dans l'édition d'art et comme toujours sa réalisation technique tient pleinement les promesses de l'idée. Le format exceptionnel permet de présenter simultanément les textes et les documents de différentes natures et de donner une idée véritablement panoramique d'un mouvement qui n'a justement toute sa signification que dans une vision qui réponde à la richesse et à la complexité de ses intentions.

L'idée, merveilleuse, était de réunir en un seul volume tout ce qui concerne l'Impressionnisme, toutes ses réalisations et tous les développements que chacun de ses membres a pu y apporter, et en même temps de placer les œuvres dans le contexte historique, dans le paysage même de leur création.

Il n'est peut-être pas de mouvement qui, dans l'histoire de la peinture, ait suscité à son apparition autant de contestations, qui ait bouleversé aussi fondamentalement les idées reçues. Il a été servi par une conjonction exceptionnelle de génies créateurs d'une diversité qui les rendait sensibles à toutes les variations des apparences du monde réel et en même temps d'une puissance de synthèse qui leur permettait de dépasser leurs impressions pour recréer leur univers. Ils ont imprimé à la nature elle-même de nouvelles structures.

Il est bien normal que ce mouvement ait connu, après un siècle, la revanche d'une popularité universelle. Les œuvres qu'il a engendrées n'ont pas fini d'éveiller leurs échos dans l'âme des générations qui y trouvent toujours de nouveaux aliments. Malgré cette popularité, le nombre des ouvrages sur l'Impressionnisme demeure assez limité et il manquait précisément ce corpus, cette somme que Skira vient de réaliser et qui sera sans doute l'ouvrage le plus attirant pour cette fin de l'année 1970.

Le propos des auteurs de ce « Journal de l'Impressionnisme » (titre particulièrement heureux) est de retracer d'abord une aventure collective placée dans un cadre historique donné où le mouvement des idées était particulièrement fécond et où les pressions sociales commençaient à s'exercer avec une force très grande, des exigences et des promesses de renouvellement.

Le texte, écrit avec beaucoup d'objectivité par des auteurs anglo-saxons Maria et Godfrey Blunden, a été complété par Jean-Luc Daval et toute une équipe de spécialistes, par des biographies, des notices explicatives et surtout un ensemble de témoignages et de textes des peintres, de leurs amis, des écrivains et critiques, des philosophes et des hommes politiques de l'époque. Comment ne pas souligner en particulier la pertinence extraordinaire

des textes cités de Proudhon, auteur de l'ouvrage « Du principe de l'art et de sa destination sociale », génial précurseur d'un socialisme à visage humain. L'iconographie n'est pas moins riche puisqu'elle comporte non seulement la reproduction en couleurs des œuvres les plus marquantes, soit en gravures soit en offset, selon qu'elles doivent être isolées pour leur importance ou rapprochées entre elles pour des comparaisons passionnantes, mais aussi des documents photographiques précieux des sites représentés, des hommes, des personnages parfois saisis dans leur travail. Grâce à l'utilisation du précieux fonds de Lionello Venturi qui a été le défricheur des archives de l'Impressionnisme, l'auteur des catalogues de Cézanne, de Pissarro et de Renoir (ce dernier ouvrage malheureusement encore inédit), on a pu retrouver et reproduire tous les documents de l'époque, catalogues, articles de presse, manifestes, pamphlets, aussi bien que des vues des salles d'exposition et des cimaises avec les tableaux provisoirement accrochés.

Ce livre, véritablement unique, va jusqu'à nous proposer des inédits et, en ce domaine, il n'en restait pas beaucoup à découvrir: le précieux *journal des turpitudes sociales* projeté par Pissarro, dont on révèle pour la première fois les textes et les images qu'il avait écrits et dessinés lui-même.

Soulignons du reste qu'une très juste place est réservée à ce grand artiste trop souvent méconnu et oublié (quand l'Orangerie réalisera-t-elle le grand hommage qui lui est dû?) qui a joué un si grand rôle aussi bien sur ses contemporains que sur ses successeurs immédiats, et qui s'avère toujours davantage une personnalité généreuse, noble, riche et attachante.

Jacques Lassaigne

Maria et Godfrey Blunden et Jean-Luc Daval: *Journal de l'Impressionnisme*, 35×30,5 cm., 240 p., 330 illustrations dont 165 coul., Skira, 195 fr.

LES GRANDS « PETITS MAITRES » HOLLANDAIS DU XVII^e SIÈCLE PAR LAURENS J. BOL

On pouvait tout naturellement penser, quand on connaissait la prédilection de Laurens Bol pour les petits maîtres hollandais méconnus ou peu appréciés, que c'est à eux que serait consacré son ouvrage. Aussi, lorsque celui-ci était encore en préparation, ai-je pris la liberté de lui suggérer pour son livre à venir le titre: les grands « petits maîtres ». Nous sommes, en effet, à une époque où la division traditionnelle en « grands » et « petits », du moins quant à son application aux peintres hollandais du XVII^e, s'est dans une large mesure vidée de sens. Ce qui touche ou suscite l'admiration de la génération actuelle, ne correspond pas toujours aux enthousiasmes des grands connaisseurs de jadis. Il ne s'agit plus, comme autrefois, de la perfection de l'exécution d'un tableau, de sa technique accomplie, mais de cet insaisissable grain de poésie qu'on y découvre, et qui l'emporte sur le reste. Pour citer un exemple, n'est-ce pas là la raison pour laquelle un tableautin clair de Vrel, comme celui — admirable — de la collection de F. Lugt, est plus proche de notre sensibilité que les compositions de Metsu ou même de Piter de Hooch.

Il se trouve, cependant, que l'ouvrage de Laurens Bol n'est pas précisément consacré à ses maîtres préférés. Il a voulu (ou peut-être a-t-il été obligé?) d'être *complet*, ne négligeant aucun genre, n'omettant aucun artiste — avec pour résultat un certain déséquilibre dans la construction même de son ouvrage. Je ne risque de dire que Laurens Bol s'étend sur des peintres et des tableaux qu'il n'aime pas, qu'il ne peut pas aimer. Dans l'ensemble, son livre se rapproche quelque peu d'un catalogue raisonné, avec cette insistance, un peu démodée, qu'il met à décrire les tableaux: leur composition et couleur. On aimerait trouver dans les pages de ce livre davantage de synthèse, davantage aussi de réaction personnelle, car, si l'érudition de l'auteur est bien connue, c'est dans l'acuité de son « regard » et l'originalité de son expression littéraire que résident sa force et sa particularité.

Le volume paru est consacré à la nature morte et au paysage. Comme on devait s'y attendre, Laurens Bol exalte le mérite de la nature morte « primitive », c'est-à-dire celle des Boschaert, van der Aast, et de leur école. C'est là, certes, de beaux petits « objets » (souvent, en effet, davantage objets que tableaux), mais l'engouement du riche amateur d'aujourd'hui pour ces curiosités ne devrait pas nous faire oublier qu'elles représentent une forme bien précieuse d'un certain maniérisme; que ces petits bouquets sont composés de fleurs de saisons *différentes*, et qu'il s'agit donc plutôt de spécimens floraux, conçus, pour ainsi dire, dans l'esprit abstrait d'un ouvrage de botanique. La poésie et la fraîcheur en sont souvent absentes, sacrifiées à une perfection parfois pénible. Il est sans doute naturel, à une époque où le goût des primitifs est si vif, de préférer ces petits arrangements de fleurs ou de coquillages, tout simples, sur fond neutre, à des compositions plus riches et sophistiquées d'un de Heem ou d'un van Beyeren. Mais, n'oublions pas la génération intermédiaire, celle de Pieter Claesz, Heda, et nombre d'autres artistes, qui ont su exprimer dans leur « déjeuners » frugaux la haute poésie de la « vie silencieuse ».

Parmi les natures mortes reproduites dans l'ouvrage, on est, en particulier, arrêté par celle, datée de 1658, de Pieter van Anraedt, (coll. v. d. Bergh), qui représente une cruche de grès et des pipes, et dont la tonalité infiniment nuancée contraste avec la couleur exubérante des grands peintres « spécialistes » de la nature morte de ces années. Une ou deux reproductions qu'on aimerait y trouver, manquent: ainsi, celle d'une belle nature morte de Dirk de Bray, (ill. 1), avec son accent romantique inattendu, qui se trouve dans une collection aux Etats-Unis; et une autre encore, celle d'une nature morte d'Adriaen van der Spelt, au musée de Chicago (ill. 2), représentant une guirlande de fleurs, en partie masquée par un éclatant rideau bleu.

Je ne suivrai pas Laurens Bol dans son exploration des natures mortes de poissons et de chasse. Quelquefois — pourquoi ne pas le dire — elles répugnent par l'excessive abondance de leurs « nourritures terrestres ».

Quant à la deuxième partie du volume qui traite du paysage, comment ne pas partager l'enthousiasme de l'auteur pour certaines visions de la nature de Vroom, Savery, Piter Post, Tenoever (ill. 3) ou Mancadam. Mancadam, en particulier, avec sa prédilection pour la tonalité rose, crème et brune, est un vrai poète dans sa façon d'interpréter une Arcadie mélancolique. Il est de bonnes raisons de croire qu'il avait fait le voyage d'Italie [1], bien qu'il n'appartînt pas au milieu bohème de ses compatriotes-artistes séjournant à Rome. Leur gaîté, leur nonchalance étaient étrangères à ce mélancolique, dont les paysages évoquent quelquefois ceux du Gênois Travi, et d'autres fois les vues de la Campanie.

On se pose la question, pourquoi Laurens Bol n'a pas insisté davantage sur la beauté particulière des œuvres de jeunesse de Poelenburgh, et surtout, pourquoi il passe sous silence ce paysagiste singulier qu'est Claude de Jonghe, interprète visionnaire de Londres du XVII^e siècle (ill. 4).

Telles sont les quelques observations, et mêmes légères critiques, que me semble appeler le beau livre de Laurens Bol. J'ai dit plus haut que d'un connaisseur et écrivain comme lui, on souhaiterait lire des pages tendant davantage à une synthèse. Mais, quant aux accents personnels, comment ne pas les reconnaître quand même, surtout lorsqu'il traite des artistes qui lui sont proches — tel le paysagiste van Geel, aux œuvres rares, précurseur dans sa jeunesse de H. Seghers — ou des minuscules représentations de fraises ou d'asperges, dans une lumière vermeeréenne, de Coorte — un artiste, dont la découverte est due principalement à Laurens Bol, qui est parmi nous comme un autre Thoré-Burger.

Vitale Bloch

[1] Voir Boschma, Oud Holland, 1966, 2, p. 98, et Bloch, 1968, p. 69.

Laurens J. Bol: *Holländische Meister des 17. Jahrh. nahe den grossen Meistern*. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig.

LES GRANDES ÉPOQUES DE LA FRESQUE PAR MILLAR MEISS

Inspiré par l'exposition qui, après les inondations de Florence, en 1966, a présenté, en Amérique et en Europe, un remarquable ensemble de fresques toscanes, préservées alors de la destruction, le très bel ouvrage de Millar Meiss a été écrit pour « commémorer le sauvetage et la récupération de quelques-unes des plus magnifiques peintures monumentales qui soient au monde ». La parution du livre en France a coïncidé avec le moment où l'exposition s'ouvrait au Petit-Palais.

Il en conserve le souvenir, il permettra au lecteur de replacer plus aisément dans leur environnement « physique », dans leur contexte artistique et historique, les fresques qu'il a pu admirer cet automne à Paris.

L'auteur en effet a ajouté au choix fait pour l'exposition un nombre égal d'œuvres majeures, compléments indispensables au survol des « grandes époques de la fresque », dont certaines, au reste, se situent hors de Toscane. Ainsi dans l'introduction puis dans le commentaire des planches, il fait revivre une passionnante histoire, qui est à la fois celle d'une technique et celle d'un épanouissement artistique privilégié, celle des monuments et celle des hommes.

La richesse du patrimoine italien dans le domaine de la fresque tient à ce que les peintures religieuses ont été respectées par la piété des fidèles et mises à l'abri des ravages qu'a déterminés, au cours des siècles, l'évolution du goût. Elle s'explique aussi par la conscience qu'ont eue les Italiens depuis la Renaissance, et spécialement les Toscans, de la valeur originale et privilégiée de leur art, où ils voyaient une part de l'héritage romain dont ils étaient fiers.

Les premières planches du livre illustrent bien cet état de fait. C'est d'abord la croisée du transept de Santa-Croce et son abside, ensemble exceptionnel de peintures où les trompe-l'œil multiplient les niches, les arcatures, les pinacles, autour des figures de saints ou des scènes de dévotion. Après ce moment d'apogée de la fresque toscane, deux peintures romaines constituent un rapide « retour aux sources »: les architectures idéales de la Villa de Boscoreale et le verger peuplé d'oiseaux provenant de la Villa de Livie.

On aborde ensuite le XIII^e siècle avec la Crucifixion du Maître de Pistoia. La *sinopia* (dessin préparatoire exécuté sur l'enduit du mur) est la plus belle qui subsiste du XIII^e siècle, et la plus ancienne. Elle a été découverte en 1968, sous la peinture qui n'avait été remise au jour elle-même que trente ans plus tôt. Ce premier exemple révèle d'emblée l'intérêt de ces *sinopie* dont l'étude est aujourd'hui possible grâce aux techniques modernes permettant de les détacher des fresques elles-mêmes. Comme le dessin ou l'esquisse offre souvent une approche de l'artiste plus directe que le tableau, les *sinopie* montrent, dans bien des cas, une première pensée révélatrice: ici, le peintre avait projeté d'abord, au lieu de la composition traditionnelle dressant la croix entre la Vierge et saint Jean — finalement réalisée — une disposition qui rapprochait, à gauche, la Vierge et l'apôtre en pleurs, tandis qu'à droite, un centurion adressait au Christ un geste de dérision. De même, pour l'Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti à Montesiepi, la *sinopia* montre la Vierge bouleversée par l'apparition de l'ange, prête à tomber et se retournant pour se cramponner à un pilier. Dans ce cas, la fresque avait d'abord été exécutée selon ce schéma. Elle a été reprise, peu après, par une autre main, qui a donné à la Vierge une attitude beaucoup plus conventionnelle.

Sur chacune des fresques choisies, les analyses de l'auteur ouvrent des aperçus stimulants, apportent

des éléments d'information révélateurs, qui incitent à poursuivre la lecture du livre et à la compléter, plus tard, en allant retrouver, dans leur cadre, les chefs-d'œuvre rassemblés ici.

Elargissant le périmètre que, par définition, avait à couvrir l'exposition des fresques toscanes, Millar Meiss intègre à son étude les œuvres des peintres, toscans ou non, ayant travaillé à Rome — le Pérugin, Botticelli, Michel-Ange à la Chapelle Sixtine, Raphaël au Vatican et à la Farnésine, puis l'Italie du Nord — Mantoue, Ferrare, Venise. Le livre s'achève avec les échappées célestes de Gianbattista Tiepolo, « transformant le plan pictural en un tourbillon de lignes, de couleurs et de lumière », où se meuvent des formes « qui semblent façonnées d'air et de couleur ».

Aussi spectaculaires qu'aient été les restaurations accomplies depuis 1966, aussi fraîches que soient réapparues sous la crasse et le salpêtre les fresques remises en état, il semble que, dans certains cas, la reproduction accentue la vivacité des coloris. En outre, elle donne à la peinture un « épiderme » un peu trop lisse où se perd la texture propre à la fresque. Il est difficile de rendre sans l'alourdir, l'exacte densité de couleurs intégrées à un enduit à la chaux. La fresque d'autre part, dans sa conception même, est faite pour le mur; elle s'adapte à sa surface, elle épouse les courbes des voûtes et des coupoles et dilate l'espace en ouvrant des perspectives feintes accordées à celles de l'architecture. C'était là l'écueil inévitable de l'exposition des fresques toscanes. Le livre de Millar Meiss, bien que recourant souvent aux illustrations de détail pour rendre plus claire la démonstration, réussit pourtant à évoquer, dans toute son ampleur, dans tout son éclat et dans toutes ses nuances, l'art de la fresque en Italie.

M.-G.L.C.

Millar Meiss: *Les grandes époques de la fresque*. In-4, 250 pages, 118 planches en couleurs. Hachette. 155 fr.

LA FORME DE L'INTELLIGIBLE PAR ROBERT KLEIN

Il faut être reconnaissant à André Chastel d'avoir réuni et publié quelques-uns des écrits les plus significatifs de Robert Klein et de les avoir fait précéder d'une longue présentation aussi chaleureuse que pénétrante. Ceux qui ont connu Klein seront sensibles à l'effort méritoire de son préfacier pour tenter d'immobiliser et de recomposer une personnalité aussi mobile et acérée. Quant à la mosaïque des textes, elle restitue par la diversité des intérêts l'image aventureuse de la vie et des inquiétudes de leur auteur. Philosophe plus qu'historien par la formation, il n'a jamais répugné, quand il fallait, à recourir à l'érudition la plus minutieuse pour éclairer ses démonstrations comme pour douter méthodiquement de ses propres questionnements.

On est confondu par la richesse des références invoquées toujours à propos par cet homme qui, dans l'espace de ses ateliers quotidiens, renonçait, non sans quelque provocation, à s'entourer de l'appareillage confortant du chercheur; point de fichier chez lui, bien peu de livres, la plupart de ceux qu'il recevait terminant dans les rayonnages de ses amis. C'est en lui qu'il portait un savoir immense et l'art de solliciter allégrement la mémoire silencieuse des bibliothèques.

Parmi les quelque quatre-vingts articles, brefs essais, notes et pièces de critiques publiés par Klein, de 1956 à 1967, année de sa tragique disparition, vingt-cinq ont été retenus par A. Chastel et regroupés dans quatre cantons qui ont pour nom: Pensée et symbole à la Renaissance, Perspective et spéculations scientifiques à la Renaissance, Esthétique et méthode, Ethique.

Le titre même du recueil, emprunté à l'un des essais de Klein, donne bien le ton des préoccupations qui l'habitaient. Il interrogeait inlassablement les écrits de doctrine ou de critique en vue d'identifier les motifs essentiels de l'œuvre d'art, motif étant pris dans son sens le plus fort. Entre le projet avoué de l'artiste et la présence réelle de l'œuvre, toute une architecture d'énigmes se compose sous le regard analytique avec quantité d'accès illusoires. C'est pour Klein l'occasion de dénoncer avec une discrète mais redoutable ironie, l'abus de vaines interprétations traditionnelles et préfabriquées, de celles qui font appel à des catégories de jugement qui perdent tout sens dans leur prétention impérialiste à tout expliquer; le *Zeitgeist*, la conscience collective, même le *Kunstwollen* pris dans une acception trop simpliste, ne trouvaient pas grâce à ses yeux, non plus, bien entendu que maints commentaires empreints de psychologisme ou armaturés de sociologie. S'il entreprend méthodiquement une « réduction » de l'œuvre d'art, ce n'est certes au moyen des instruments critiques conventionnels. S'il fallait lui trouver une communauté avec un habitus intellectuel contemporain, ce serait spécialement par son attention au *comment* de la production artistique. Ce n'est pas qu'il récusât la transe chez l'artiste comme chez le spectateur, mais son propos fut toujours d'en tenter l'explication méthodique, en la reportant à l'agencement technique des intentions de l'artiste, dans leur rapport nécessaire avec son milieu culturel.

L'art de la Renaissance était le domaine d'élection de Robert Klein; des rencontres propices, notamment avec A. Renaudet, M. Bataillon et A. Chastel, l'avaient incliné comme par degrés vers ce choix; mais il répondait en outre à une aspiration méthodologique de R. Klein: l'imprimerie multiplie alors les textes doctrinaux mais ce qu'elle a laissé n'était pas si nombreux que Klein ne pût espérer en connaître l'essentiel, tout en descendant aux détails pertinents, d'où l'imparable solidité de ses argumentations. On retiendra plus particulièrement sa vigueur analytique exercée sur certains programmes iconographiques du « maniérisme » et la typologie des emblèmes et « imprese »; tout aussi remarquables sont ses études sur la perspective où il complète et rectifie parfois Panofsky, montrant comment les essais de construction rationnelle furent loin de suivre un parcours uniforme, et ne sauraient être assujettis aux généralisations hâtives et scolaires qui l'irritaient si fort. Un autre domaine propre à intéresser les lecteurs de *L'Œil*, et où Klein excellait, fut l'art le plus récent dont il suivait les avatars en observateur attentif; il y trouvait l'occasion d'appliquer ses présupposés husserliens, en vue de dégager la signification de l'espace plastique cubiste, aussi bien que celle de la fin de l'image ordonnancée par les « informels ». A. Chastel a bien fait remarquer dans son introduction comment R. Klein ne traitait pas « la masse des données et des œuvres comme les résidus épars d'un total à restituer... mais préférait rechercher les traits et même les symptômes de l'« intentionalité » ou si l'on veut les partis pris instinctifs ». C'est cette interrogation minutieuse des sources dans leur rapport avec l'organisation des signes visuels qui fait tout le prix de cette œuvre austère mais lumineuse, dont le destin n'a pas voulu qu'elle aboutît à une synthèse académique achevée; mais il était sûrement dans le dessein de Robert Klein de ne pas immobiliser le cours du savoir dans une coagulation spécieusement définitive.

J. G.

Robert Klein, *La forme et l'intelligible, Ecrits sur la Renaissance et sur l'art moderne*. Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), Paris, 1970, 498 p., fig. et planches, 42 fr.

MARIE-ANTOINETTE, L'IMPOSSIBLE BONHEUR PAR PHILIPPE HUISMAN ET MARGUERITE JALLUT

Les biographies de Marie-Antoinette pèchent soit par partialité amoureuse, soit par sévérité excessive. Marguerite Jallut et Philippe Huisman ne cachent pas qu'ils sont amoureux du décor et de l'ambiance de cet fin du XVIIIe, et c'est par ce décor et cette ambiance qu'ils tracent un portrait fidèle d'une petite princesse autrichienne poursuivant la quête de l'impossible bonheur de la reine de France.

La vie de Marie-Antoinette est relatée au rythme des saisons, printemps à Vienne, été insouciant à Versailles, automne plus politique et déjà angoissant, hiver de Révolution et de mort.

Les auteurs ne prétendent pas à la thèse — encore qu'ils n'évitent aucunement les essais d'explication du rôle de Marie-Antoinette dans l'Etat ou sur le plan plus anecdotique: l'amour pour Fersen et les péripéties de l'affaire du collier. L'historien regrettera seulement les références indispensables au contrôle des affirmations.

L'analyse de la société en mutation, de son heurt dramatique avec le gouvernement traditionnel; de la décadence de la ferveur monarchique, de l'apparition des idéaux nouveaux est faite avec une remarquable simplicité et avec une parfaite rigueur de raisonnement. A travers Marie-Antoinette c'est la France d'une époque qui nous est racontée. Le style alerte de Ph. Huisman et de Marguerite Jallut permet une lecture aisée et agréable. J'y ai pour ma part pris un plaisir extrême sans vouloir quitter ce livre passionnant.

Mais le remarquable de cet ouvrage est son iconographie. L'œuvre d'art n'est pas ici destinée à illustrer mais fait partie intégrante du texte et permet d'expliquer, car elle exprime — le mot est de Philippe Huisman — les intentions, les rêves, l'atmosphère qui est la réalité profonde d'une époque. Le choix même de ces objets, et à déceler, mieux qu'un document d'archive son moi secret.

Tout a été mis en œuvre pour présenter — et avec quel art — un album d'images exceptionnelles. Tous les documents seraient à citer. Beaucoup sont peu connus ou d'accès difficile. Chacune des reproductions est « sous-titrée » d'une phrase reprise du texte même, le paresseux — et qu'il aurait tort! — peut ainsi suivre la vie de la reine en images.

L'œuvre de Philippe Huisman, qui vient de disparaître sans qu'il puisse assister à la sortie de son livre, doit rester comme « les très riches heures de Marie-Antoinette, reine de France ». « Son idéal de bonheur et de beauté dont l'art est l'expression la plus haute », la passion de la vie, les suprêmes raffinements, peuvent-ils annoncer la barbarie et provoquer des massacres? La barbarie eut lieu et les fêtes devinrent sanglantes. Marie-Antoinette personnifie son époque — de la Comédie légère à la Tragédie.

Philippe Huisman et Marguerite Jallut: *Marie-Antoinette, l'impossible bonheur*. Paris Vilo 1970. 246 pages, 263 illustrations

L'EMPIRE CAROLINGIEN PAR J. HUBERT, J. PORCHER ET W. F. VOLBACH

Ce volume, le treizième de la collection, fait suite à *L'Europe des Invasions* par les mêmes auteurs. Comme il y est traité de l'art de l'empire carolingien, vu du territoire des Francs jusqu'à sa décadence, plutôt que de l'art carolingien tout entier, la volonté d'empire, la politique de renouvellement de Rome, ont tracé la frontière entre les deux ouvrages, non sans laisser entre eux une zone mixte, ouverte aux anachronismes et aux redites. Pourquoi avoir esquissé le problème des fresques de Castelseprio en deux ouvrages? Des manuscrits comme le Psautier de Charlemagne (de Saint Riquier), qui est daté de 800, le Psautier de Corbie (ms. 18, Amiens) et les Evangiles de Sainte-Croix de Poitiers ont été traités prolleptiquement dans *L'Europe des Invasions* (avec le Sacramentaire de Gellone), sous le prétexte qu'ils marqueraient la continuité d'un style paléochrétien propre à la Méditerranée orientale, transmis, surchargé d'influences coptes, par les scriptoria des îles britanniques.

J. Hubert s'est efforcé de dégager l'originalité de l'architecture carolingienne et d'y mettre en lumière les prémisses de l'architecture romane. La réforme liturgique entreprise par Pépin et par Charlemagne, l'impulsion rationaliste imprimée à l'architecture aulique et à des programmes d'urbanisme, que devaient ruiner les invasions normandes, l'adoption d'un plan type de monastère, suivi dans le fameux plan de Saint-Gall, découlent d'une volonté centralisatrice de mise en ordre. Toutefois, la tentative de romanisation qui est à la base de la réforme liturgique n'entretient que des rapports très indirects avec l'iconographie de l'architecture carolingienne. Sous Charlemagne, le sacramentaire appelé l'Hadrianum, avec les suppléments d'Alcuin, consacrera plutôt les usages locaux, n'unifiant sur le modèle de Rome que le plain-chant. La réforme liturgique n'a rien à voir avec l'adoption du chevet à triple abside, et encore aurait-il fallu distinguer ici entre la famille des chevets d'origine syro-palestinienne, où les trois absides correspondent aux trois nefs, et une sous-espèce, localisée dans les Alpes, entre les Grisons et Milan, où elles sont, comme parfois dans la Méditerranée orientale, ouvertes sur une salle unique. S'il est vrai que l'église carolingienne a évolué vers le schéma bipolaire, caractérisé par des massifs complexes et voûtés, perforés de « cryptes », se répondant aux extrémités occidentale et orientale du monument, les massifs occidentaux se sont développés d'abord, et les chevets incorporant une rotonde, ou une chapelle d'axe, dans le système emboîtant des cryptes hors œuvre, ne sont parvenus que plus tardivement au stade de l'intégration. Les premiers furent en principe réservés au seul culte du Christ sous le titre constantinien du Sauveur, dégagé de la prolifération des cultes rendus aux Saints. Les seconds, qui investissent le chœur oriental de multiples autels-reliquaires en échelon ont consacré le fractionnement du culte qu'avait tenté, quelques décades plus tôt, d'empêcher un capitulaire de Charlemagne.

Dans les pages consacrées au décor peint et sculpté, il n'est à peu près rien dit sur le problème de la figure humaine et des bas-reliefs iconographiques dans la sculpture carolingienne. Presque toute la place est accaparée par les plaques de chancel à entrelacs de l'art lombard, dont certaines sont datées trop tardivement. Il n'est aucunement établi que celles qui sont mises en tête de la série, les plaques remployées sur le tombeau de saint Pons à Cimiez, datent de 775–800. L'inscription, qui mentionne une restauration, suggérerait plutôt qu'elles sont un remploi. Il est difficile de deviner à travers quelques lignes sibyllines mesurées à un monument aussi important que la mosaïque de Germigny, qu'elle reflète les vues aniconiques de Théodulphe, alors qu'il eût été si simple de citer les passages des *Libri carolini* — dont Théodulphe est peut-être l'auteur — sur l'arche d'alliance et les chérubins du temple de Salomon.

Le chapitre sur les manuscrits à peintures, dû au regretté Jean Porcher, ouvre des perspectives profondément originales, parfois inédites, même après l'œuvre immense de reclassification des écoles entreprise par Wilhelm Koehler. Mais la rigueur du plan devait-elle entraîner de ne considérer comme incarnant la vocation classique en enluminure que les commandes officielles passées à des artistes gravitant dans la sphère de la cour impériale, et de reléguer en marge les manuscrits décorés pour Théodulphe, ou dans le disparate provincial les produits des scriptoria de Saint-Amand, de Fulda, voire de Saint-Gall? Le Psautier de Stuttgart, le plus abondamment illustré de tous les manuscrits carolingiens (316 enluminures), bien que postérieur à 820 et fournissant le cas le plus éclatant de « renovatio » des thèmes, de l'esprit et du style du christianisme d'Etat qui avait triomphé à Rome et à Ravenne, a été exilé avant la lettre dans *L'Europe des Invasions*. Par contre l'évangéliaire dit — d'après le nom du scribe — de Gundohinus, à Autun, a été retenu pour ouvrir l'ère proprement carolingienne. Sa date, 754, coïncide en effet avec la reconnaissance de la dynastie carolingienne, mais on ne voit pas bien pour quelles raisons il « passerait aisément pour un ouvrage lombard » (et dans ce cas pourquoi ne figure-t-il pas dans l'ouvrage précédent?). Plus tourné vers la zone qui, en Italie, n'a jamais été submergée par les alluvions barbares, apparaît l'Evangéliaire de Godescalc. Mais l'ornementation en demeure insulaire, rappelant que, vers la fin du VIII^e^ siècle, l'axe vivant de la tradition descend encore des Iles Britanniques. Ce que confirme la transmission de la lettre ornée, qui enclôt une scène théophanique, du Psautier de Canterbury à l'Evangéliaire de Saint-Médard de Soissons.

Le groupe de manuscrits auquel demeure lié par habitude le nom de l'abbesse Ada: les Evangéliaires de Trèves, du British Museum (Harley 2788), de Saint-Médard de Soissons, de Saint-Riquier, de Lorsch, a un accent romain, par la scénographie grandiose des cadres architecturaux, et antiquisant, par les incrustations de gemmes et intailles peintes en trompe-l'œil, mais la luminosité irréelle de ses couleurs relève d'une esthétique qui n'est plus classique et qui apparut chez Plotin, où le splendide exprime l'intelligible. Eginhard, qui était lui-même poète et artiste, a pu être à la cour l'inspirateur ou le coordinateur de cette école de peinture. Sous la rubrique d'un commun hellénisme se classent ensuite deux sous-groupes apparentés, dont l'un se rattache à la cour de Charlemagne et dont l'autre constitue l'école de Reims: d'une part l'Evangéliaire du couronnement à Vienne, et ceux d'Aix-la-Chapelle, de Brescia et celui en provenance de Xanten; d'autre part les Evangiles d'Epernay, les Psautiers d'Utrecht, de Troyes et de la Bodleian Library, et le Physiologus Latinus de Berne, qui donne la clé du décor animalier, observé et fantastique à la fois, des Evangiles dits de Hincmar à Reims, qui ferment la deuxième série. Tous ces manuscrits furent décorés entre la dernière décade du VIII^e^ siècle pour le plus ancien, l'Evangéliaire de Vienne, et la date fatidique de 835, qui vit l'exil à Fulda de l'archevêque de Reims Ebbon. Ebbon, frère de lait de Louis le Pieux, avait fait fonction de bibliothécaire impérial jusqu'à sa nomination à l'archevêché de Reims en 816. Il paraît difficile, en dépit de cette association, de parler de « peintres de Louis le Pieux à Aix », Louis n'ayant jamais fait figure de mécène. Le fait qu'il ait été possessionné en Italie n'a pas de rapport avec l'art des quatre manuscrits réunis sous l'appellation d'Ecole du Palais. Ceux-ci sont probablement l'œuvre d'artistes grecs résidant en Italie, que Charlemagne avait fait venir à Aix-la-Chapelle. La grande innovation qu'ils ont apportée consiste à camper des évangélistes majestueusement drapés de blanc comme des sénateurs dans leur toge, au milieu de paysages peints avec les tons transparents de la perspective atmosphérique. Le feuillet inséré dans le manuscrit de Xanten pourrait être une œuvre byzantine originale; les lumières fouettées en spirales crémeuses au-dessus de la « terra verde » du fond du manteau de l'évangéliste annoncent la touche en tourbillon qui est la marque des Evangiles d'Ebbon, peints en 823. Quant au style du Psautier d'Utrecht et des autres manuscrits enluminés à l'abbaye de Hautvillers, il apparaît comme le filtrage graphique du style purement pictural de l'Ecole du Palais. Certains de ses modèles sont enracinés dans le sol gallo-romain: fresques et stucs des villas, leur décor de grotesques, leurs personnages-marionnettes, agités et répétitifs. Cependant aucun art provincial romain n'offrit jamais cette frénésie impersonnelle de bandes animées. Il ne faut pas oublier que dans certaines zones de l'art byzantin, et en dehors même de l'illustration saisie sur le vif des traités grecs d'histoire naturelle, une manière de dessiner anticipant sur le magnétisme étincelant des artistes d'Hautvillers et leur psychisme intense de la ligne, a été pratiquée — par exemple les gravures de la croix d'argent de Sainte-Catherine du Mont Sinaï, œuvre justinienne.

Jean Porcher étudie avec beaucoup de brio la formation, à Tours, puis le rayonnement à partir de Saint-Denis et de Corbie de cette école des peintres de Charles le Chauve (840–877) qui devait poléniser l'art médiéval (citons: l'art mosan, par l'intermédiaire de Metz; les portes de bronze de Saint-Bernard à Hildesheim, apparentées aux genèses des bibles touroniennes, et jusqu'à la verrière anagogique de Suger à Saint-Denis. Ce style qui, vers la fin du règne de Charles le Chauve, culmine dans les grands manuscrits de l'école de Saint-Denis — le Psautier de Charles le Chauve, la Bible dite de saint Calixte à Saint-Paul-hors-les-murs, le Sacramentaire Lat. 1141 de la Bibliothèque Nationale, l'Evangéliaire de Charles le Chauve ou Codex Aureus de Munich — s'est formé à Saint-Martin-de-Tours. C'est là que sous l'abbatiat de Fridugise, un Anglais successeur d'Alcuin, on assiste d'abord à l'élimination des réseaux abstraits hérités de l'art insulaire et à l'élaboration d'un style qui s'inspire librement de la glyptique et des arts somptuaires (Evangiles de Gauzelin à la cathédrale de Nancy, Bible dite d'Alcuin à Bamberg). L'arrivée des artistes champenois mis au chômage par la chute d'Ebbon apporta l'impulsion décisive. On lui doit de grandes Bibles (celle de Moutier-Grandval au British Museum, la première Bible de Charles le Chauve à la Bibliothèque Nationale) qui illustrent à la fois des visions théophaniques et des cycles narratifs avec, dans les deux cas, une remarquable indépendance à l'égard du contenu du texte, comme si l'image superposait à la lettre son pouvoir de créativité propre, régi par un schématisme autonome. La cour va s'adresser à l'atelier de Tours. Au plus grand des peintres qui travaillèrent pour Abbon, l'empereur Lothaire commande un portrait de lui-même où il siège en majesté comme l'oint de Seigneur, investi de la légitimité sacerdotale des rois d'Israël, étonnante image-archétype d'un monarque franc qui sera reprise dans le Psautier de Charles le Chauve. Abbé laïque de Saint-Denis, Charles le Chauve y invite le peintre rémois et y fait venir les survivants de l'atelier tourangeau-rémois de Tours quelque temps après la dévastation de Tours par les Normands. De sorte que le style de l'atelier d'Abbon, greffé d'abord sur le tronc de l'école de Tours, anima le foyer de Saint-Denis et eut un émule à Corbie. Ainsi s'expliquerait-on que les ivoires qui ornent les plats de reliure du Psautier de Charles le Chauve, et la plaque en ivoire de la crucifixion passée sur la reliure du livre des Péricopes de Henri II à Munich, et que l'on range sous le nom du scribe Liuthard, copient les dessins du Psautier d'Utrecht et ou qu'ils en continuent les procédés de composition spatiale. Faut-il englober aussi les œuvres d'orfèvrerie désignées d'ordinaire comme rémoises dans l'atelier florissant à Saint-Denis avant 870? Ces œuvres comprennent essentiellement le deuxième plat de reliure précieuse de l'Evangéliaire de Lindau à la Bibliothèque Morgan de New York, celle du Codex aureus de Munich et l'autel-ciborium portatif d'Arnulf à la Residenz de Munich. Il n'est pas exclu non plus que les chefs-d'œuvre de la peinture et des arts décoratifs produits dans le foyer artistique suscité par Charles le Chauve puissent se rattacher à deux centres, Saint-Denis et Corbie, qui auraient travaillé non seulement dans le même climat mais en collaboration. Quant aux cristaux de roche gravés, il n'est pas exact de dire avec J. Porcher que ce sont des œuvres rémoises. La plupart ont une origine bien attestée en Lorraine. Beaucoup présentent l'iconographie de la crucifixion, qui est très rare dans les manuscrits contemporains, mais qui apparaît justement dans les ateliers d'orfèvrerie et de taille de l'ivoire à Saint-Denis avant de devenir le thème central des ivoires de l'école de Metz. Cette dernière filiation est un indice. Il semble que dans le dernier tiers du IX^e^ siècle on assiste à un glissement de l'art de la Neustrie vers l'Austrasie par l'intermédiaire de l'Etat-tampon lotharingien. Charles le Chauve fut couronné roi de Lotharingie dans la cathédrale de Metz, le 9 septembre 869. Un an après sa mort, Louis le Jeune annexera la Lorraine à son royaume de Germanie. Le don fait par le roi Arnulf en 893, à Saint-Emmeran de Ratisbonne du Codex aureus et de l'autel-ciborium, aujourd'hui à Munich, et de tout un trésor, souligne le fait que l'axe des courants et des échanges artistiques s'est déplacé en direction du cœur de l'Allemagne, à l'abri des invasions normandes. La frontière

artistique entre le royaume de France et le royaume de Germanie passe par un « limes » d'abbayes et de villes désormais fortifiées, qui va du Pas-de-Calais à la Saône, dont la carte des invasions normandes, fig. 379 de l'ouvrage passé ici en revue, fournit une frappante idée.

La troisième partie, qui concerne les arts somptuaires, est loin d'apporter tout ce que l'on était en droit d'attendre de W. F. Volbach, éminent spécialiste des ivoires et de l'orfèvrerie du Haut Moyen Âge. Notre déception tient en partie à la part trop exiguë qui a été découpée dans l'ouvrage pour traiter de cet important sujet, mais elle est surtout la conséquence d'un texte négligé où les germanismes — dont les éditeurs qui les ont laissé passer portent seuls la responsabilité — aboutissent à une lecture par endroits incompréhensible et à quelques expressions techniques aberrantes. « Plaqué d'argent » ne traduit pas « Plattierung », mais damasquinure, comme Édouard Salin l'a retenu, ni « émaux en creux », au lieu de champlevés, Grubenschmelz. Les diptyques impériaux d'ivoire ne sont pas « à cinq volets », mais leur partie centrale est divisée en cinq compartiments. Et que dire de « sainte » Suzanne et les vieillards, de David envoyant une ambassade à saint Jérôme?

Le premier plat de reliure de l'Evangéliaire de Lindau, les reliquaires en forme de bourse, comme ceux d'Enger, à Berlin, et de la cathédrale de Monza, les croix asturiennes et celle du roi Didier à Brescia, auraient dû être traités, si les éditeurs avaient suivi un plan cohérent, dans *L'Europe des Invasions*. Dans le cas des ivoires, il est délicat de trancher si le diptyque Andrews, au Victoria and Albert Museum, est une œuvre du cinquième siècle, ou un autre exemple de résurgence du style paléochrétien. Il aurait été souhaitable de le reproduire, avec soit la pyxide de Vienne, soit celle de Londres, plutôt que le fragment d'ambon en pierre de Saint-Sauveur de Brescia (fig. 203), qui n'a rien à voir avec le problème en cause. Il est désormais acquis que la production des plaques d'ivoires traditionnellement rapprochées des peintures des manuscrits du groupe « Ada », va au-delà de la mort de Charlemagne (814). Volbach cite à côté du Christ en majesté du musée de Berlin la plaque de la crucifixion à la cathédrale de Narbonne. Cette dernière est remarquable non seulement par l'apparition précoce du thème iconographique, mais parce que la croix domine et répartit à gauche et à droite huit scènes taillées à petite échelle, allant de la Cène à la Pentecôte. On peut reconnaître là un principe de composition hérité des diptyques paléochrétiens dits impériaux, que la renaissance carolingienne a repris. Le diptyque Harrach, du musée Schnütgen de Cologne, fournit encore un exemple de crucifixion dans l'École du Palais. Dans cette œuvre l'influence est venue non de modèles paléochrétiens, réserve faite pour les caractères généraux de l'iconographie, mais des manuscrits enluminés vers la fin du VIIIe siècle dans les ateliers impériaux de Charlemagne.

Après la mort de Charlemagne l'art impérial officiel s'éteint. Les arts somptuaires vont suivre un sort parallèle à celui des écoles d'enluminure et prospérer dans les foyers épiscopaux ou monastiques. Volbach revendique très nettement pour Saint-Denis la place prépondérante dans l'apparition d'un art profondément original, qui a inventé plus qu'il n'a cherché à ressusciter, et auquel il attache le nom de Charles le Chauve. Il a toutefois existé, antérieurement à l'orfèvrerie dionysienne, un vigoureux centre de production alémanique dont sont sortis l'autel portatif d'Adelhausen et le reliquaire d'Ellwangen, ce dernier découvert en 1959 et si bien publié par Volbach en 1964. On remarque sur ce reliquaire une main divine très semblable à celle peinte dans le codex 348 de Berne, vers 820, où elle symbolise les tendances anieconiques favorisées par Théodulfe, et des portraits en buste énigmatiques — peut-être six apôtres? — qui rappellent un système analogue de décoration par l'imitation de types monétaires dans les manuscrits peints à Tours sous l'abbatiat d'Adalard (834-843). Est-ce encore le rayonnement de Saint-Martin de Tours qui a atteint Volvinus, l'orfèvre au nom germanique du grand autel d'or de Saint-Ambroise de Milan, commandé par Angilbert vers 850? La volumétrie des figures qui illustrent les scènes de la vie de saint Ambroise sur le revers de l'autel est à mettre en rapport avec le style compact du peintre tourangeau des scènes narratives des grandes bibles exécutées à Saint-Martin de Tours sous l'abbatiat du comte Vivien, abbé laïque (843-851). Les deux scènes du rêve du saint Ambroise et des obsèques de saint Martin à Tours ne sont pas tirées de la *Vita Ambrosii* de Paulinus, source qu'utilisaient alors Hincmar à Reims et Agobard à Lyon, mais de Grégoire de Tours.

ETIENNE-MARTIN PAR MICHEL RAGON

Cet ouvrage comble une lacune. Il est en effet le premier à être publié sur le sculpteur Etienne-Martin. C'est là sans doute encore l'un des aspects de la situation paradoxale, très justement soulignée par l'auteur, d'un artiste et d'une œuvre longtemps méconnus (sans être pourtant négligés), que la presse mit bien du temps à découvrir. Dans son chapitre d'introduction, Michel Ragon procède avec un soin d'archiviste au recensement des critiques parues dès 1956, mais surtout à partir de 1960. Critiques le plus souvent favorables, voire dithyrambiques, où les voix discordantes, pourtant, pour n'être pas nombreuses, n'en sont pas moins virulentes. Cet ensemble de citations avec leurs références précises sera bien utile aux futures historiographes d'Etienne-Martin. Après la mise en situation du personnage par rapport à ses contemporains, et dans son ambiance quotidienne, Michel Ragon décrit et analyse son œuvre en un texte assez bref, une trentaine de pages. *Demeures*, *Couples*, *Nuits* et *Jeux*: leur histoire se confond avec celle du sculpteur. Leur histoire *est* celle du sculpteur. Toute cette œuvre est une autobiographie. L'exposé de Michel Ragon est pertinent, clair et d'une lecture aisée. Mais peut-être lui aurait-il fallu de plus amples développements, ou plus de temps, pour mettre en lumière dans cette complexité un peu confuse, ce qui se rattache à des traditions souvent mal connues. Et pour en faire une analyse véritablement critique, avec les risques de restrictions que cela comporte.

Rencontres et Enigmes, c'est le nom d'une certaine partie des sculptures d'Etienne-Martin, et le titre du dernier chapitre du livre: la suite des notices biographiques. De nombreuses illustrations (photographies) en noir, suivies d'un catalogue complet de l'œuvre, les traductions anglaise et allemande font de cet ouvrage un instrument précieux — d'autant plus qu'il est le seul — pour qui veut connaître une œuvre singulière, aujourd'hui fameuse, mais aussi très discutée.

Luce Hoctin.

Etienne-Martin. Texte par Michel Ragon. Photographies par Martine Franck. Ed. La Connaissance, 1970. Bruxelles. 137 pages. Nombreuses illustrations en noir.

L'ARCHÉOLOGIE SOUS LA DIRECTION DE GILBERT CHARLES-PICARD

L'intérêt du grand public pour les fouilles archéologiques va aujourd'hui de l'émotion esthétique devant un trésor exhumé au goût de la plongée sous-marine et des camps de vacances avec pelles et pioches. Le livre dont Gilbert Charles-Picard a dirigé la publication vient donc à son heure. Non qu'il soit un ouvrage de vulgarisation destiné à donner une certaine teinture culturelle ou une initiation élémentaires aux amateurs néophytes, mais au contraire parce qu'il analyse et décrit l'archéologie en profondeur, comme une discipline complexe, ardue, captivante.

Il ne s'agit pas d'un bilan de nos connaissances sur les civilisations anciennes, ni d'un « trésor » complet de l'archéologie mondiale. G. Charles-Picard expose clairement dans son introduction le but qu'il s'est proposé et qu'il a parfaitement atteint: définir l'archéologie, retracer son évolution, indiquer les principes qui régissent ses recherches puis, après avoir retracé, pour les différents domaines qu'elle couvre, les étapes de la « conquête archéologique », faire comprendre — en choisissant dans chaque secteur des exemples précis et significatifs — « ce que la recherche et l'étude des monuments ont apporté à notre connaissance générale des hommes du passé et de leur histoire ».

L'écueil à éviter dans un ouvrage de ce type est la monotonie d'une suite d'exposés construits selon un plan uniforme et rigoureux. Mais ici, chacun des auteurs a abordé sa « spécialité » comme il la conçoit, comme il la vit, comme il sent le besoin de la faire connaître et comprendre. Cette souplesse dans l'ordonnance interne des chapitres successifs, d'un intérêt soutenu, donne à l'ouvrage une autorité convaincante, grâce à la science des différents collaborateurs, et une variété, une vivacité qui rendent passionnante sa lecture. On découvre tour à tour la qualité des intuitions qui ont guidé les chercheurs de jadis et l'importance des techniques modernes — prospection électrique ou magnétique, sondage, photographie aérienne. On apprend que les Romains déjà, sous Domitien, avaient construit une « maison des jeunes » à Mactar, au cœur de la Tunisie, et que le détroit de Magellan était « découvert » il y a dix mille ans. On comprend à la fois l'ampleur de l'apport archéologique déjà acquis et l'immensité fascinante des domaines qui restent à explorer.

L'Archéologie. Découverte des civilisations disparues, par G. Charles-Picard, professeur à la Sorbonne, avec la collaboration de A. M. d'Aillières, M. T. Barrelet, R. Bloch, J. Boisselier, O. Charles-Picard, P. Courbin, J. Favière, A. Laming-Emperaire, J. Leclant, C. Le Roy, L. R. Nougier, N. Vandier-Nicolas, O. Viennot. 360 p., 500 ill. en noir, 16 h. t. en couleurs. Larousse, 98 fr.

LES GRAVURES DE DUNOYER DE SEGONZAC PAR ROGER PASSERON

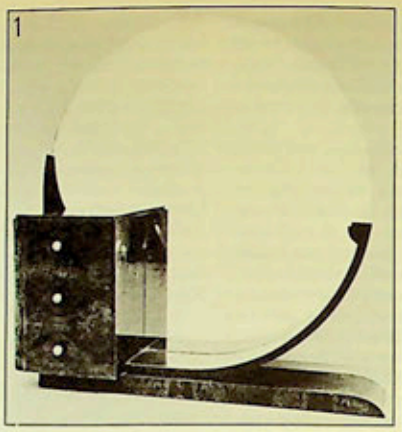
« Ma conception de la gravure », dit l'artiste, « est assez proche de celle que j'ai du dessin. C'est une réaction spontanée et directe devant la vie, le paysage, le mouvement, la lumière. C'est l'opposé de l'art d'atelier, réfléchi et prémédité ». Dunoyer de Segonzac, en effet, n'est pas un artiste d'atelier: il grave comme il peint, « sur le motif ». Bien des peintres avant lui ont travaillé ainsi — spécialement les Impressionnistes — en plantant leur chevalet devant le paysage choisi. Dunoyer de Segonzac est le seul à emporter dans la campagne ses cuivres vernis et à les graver sur place, comme d'autres dessinent ou lavent une aquarelle. Il est servi en cela par une très grande économie de moyens qui lui permet, par un simple trait, par un jeu minimum de tailles et de contre-tailles, de suggérer le relief, la vie, l'âme d'un paysage ou l'atmosphère d'une rue.

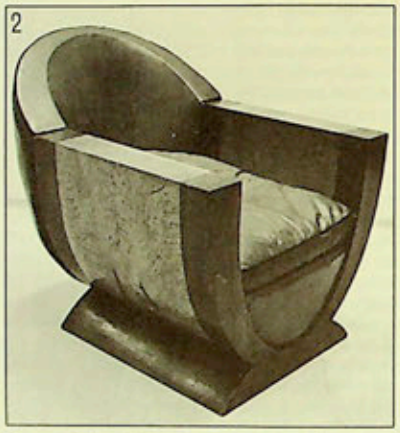
Parmi les quinze cents cuivres qu'il a gravés, le choix était difficile. Le livre que présente la Bibliothèque des Arts offre une sélection représentative de son œuvre, par un juste équilibre entre les genres et les thèmes qu'il a successivement abordés au fil de sa carrière: sujets inspirés par le sport, eau-forte de guerre, portraits, natures mortes, paysages provençaux ou parisiens, illustration des Géorgiques.

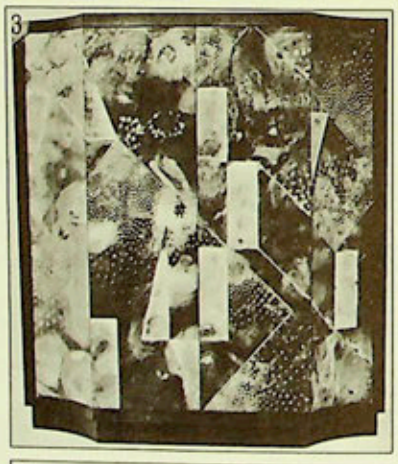
Roger Passeron: *Les Gravures de Dunoyer de Segonzac*. 34 × 28,3 cm. Imprimé sur vélin. 56 reproductions en fac-similé. Tirage: 650 exemplaires numérotés, les 50 premiers, sous emboîtage, accompagnés de deux gravures originales signées et numérotées par l'artiste. La Bibliothèque des Arts. 225 et 3600 fr. En souscription: Librairie Lardanchet, 100, rue du Faubourg St-Honoré, Paris.

1925 OU LA QUADRATURE DU CERCLE

par José Pierre

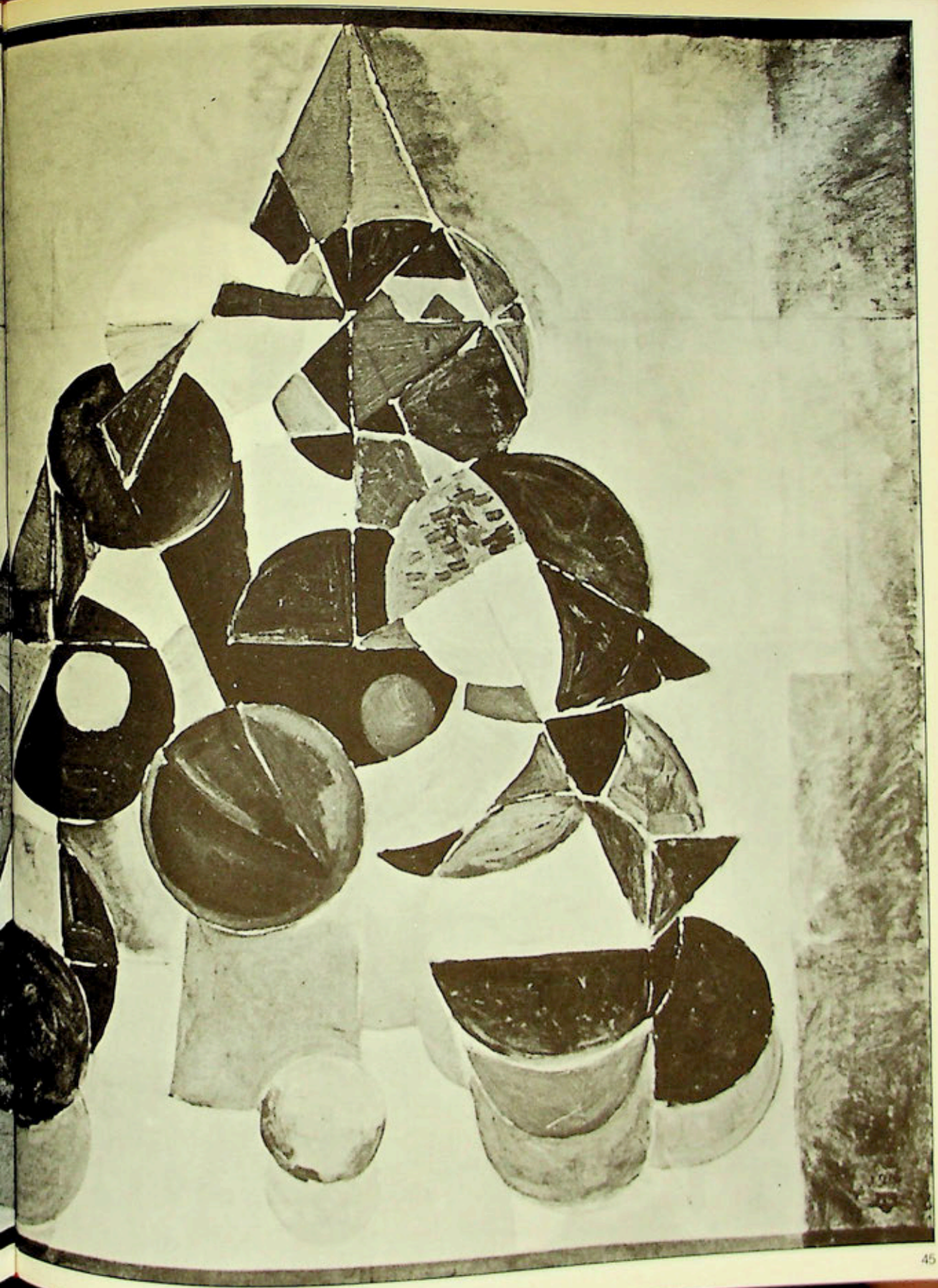


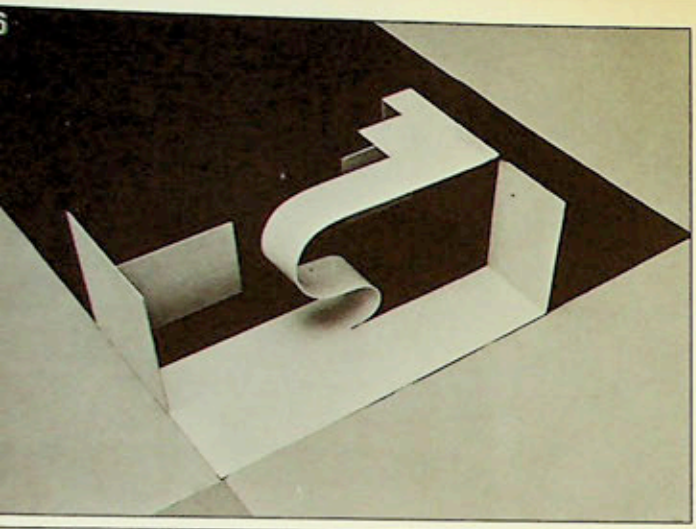




Le style, c'est ce qui date. Le génie, c'est ce qui fait date. Cette opposition volontiers romantique entre le style et le génie, c'est celle qui s'impose à nous lorsqu'il s'agit de distinguer dans l'atmosphère moyenne des manifestations esthétiques d'une époque des phénomènes qui la débordent en tous sens. Ainsi du Caravage par rapport au style baroque, de Watteau par rapport au style Régence, de Goya par rapport au XVIII[e] siècle espagnol. Mais on ne saurait perdre de vue que ce qui a traditionnellement servi à caractériser un style historique, c'est en somme l'ensemble des manifestations artistiques de type utilitaire: architecture civile et religieuse, mobilier et décor intérieur, arts mineurs. Tout ce qui pouvait autoriser une affirmation individuelle en quelque sorte non programmée, comme c'est le cas depuis la Renaissance de la peinture et de la sculpture (exception faite des artistes officiels au service du souverain, des grands ou des bourgeois), risquait en effet de compliquer abusivement une telle caractérisation. Pourtant, l'esprit se rebelle à l'idée de définir « l'allure » artistique d'une société donnée en un lieu donné exclusivement par ses expressions domestiques, je veux dire celles qui n'obéissent qu'à une commande et ne relèvent que d'une utilité. Ce n'est pas seulement le génie que l'on se refuse à prendre en considération, mais plus généralement ce qui échappe à la médiocrité que sécrète tout ordre social. Inversement, les marxistes ou du moins les plus bornés d'entre eux jaugent indifféremment à l'aide de la même règle graduée l'expression individuelle la mieux affirmée et le produit commandé: la chaise percée de Louis XIV et les « Pensées » de Pascal illustrent au même titre à leurs yeux la situation particulière de la lutte des classes en France vers le milieu du XVII[e] siècle... Problème qui se complique encore pour peu qu'il s'agisse d'une période récente comme celle qui a donné naissance au style 1925 et dont les historiens ont fixé les limites entre 1909 et 1929. Outre la proximité relative (celui qui écrit ces lignes est par exemple lui aussi un pur produit du style 1925!), il convient de tenir compte du foisonnement extraordinaire des mouvements artistiques d'avant et d'arrière-garde pendant cette vingtaine d'années et par conséquent de ce dont ce foisonnement est redevable (en continuité ou en refus) à la période précédente, mais

Le style 1925 est né du rêve d'aboutir à un style sans âge, dont l'emblème serait le cercle (symbole du monde divin ou irrationnel) inscrit dans le carré (symbole du monde humain et rationnel). Vers cet équilibre parfait tendent aussi bien cette coiffeuse anonyme que ce fauteuil trapu et arbitraire de Pierre Chareau, architecte original par ailleurs (1 et 2. Collection Sonnabend). Ce meuble d'appui d'Eugène Printz avec laque de Jean Dunand (3. Collection Sonnabend) irait plutôt dans le sens du 1925 « héroïque », pour lequel la courbe demeure une compromission. Mais l'on retrouve curieusement les mêmes préoccupations structurelles dans une sculpture décorative de Pablo Gargallo (4. « Femme à la Mantille », 1930, pièce unique, fer 47×41 cm., Galerie Claude Bernard) et dans une peinture de l'hérétique du Néo-Plasticisme, Théo van Doesburg (5. « Composition géométrique », vers 1926), l'une et l'autre soucieuses d'introduire la vie dans la géométrie.



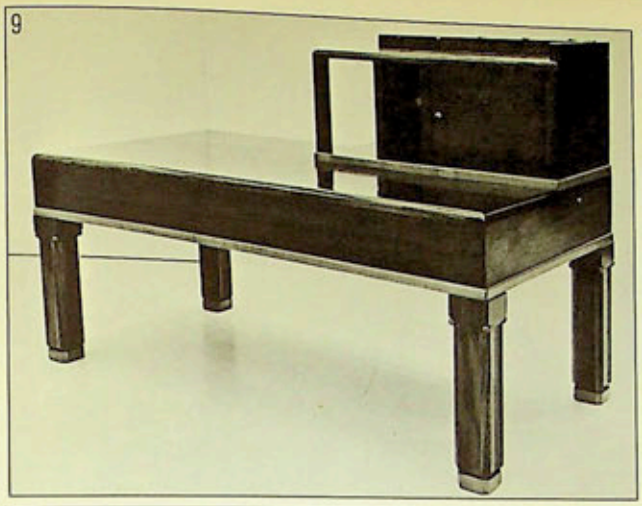


également de la répercussion considérable, quantitativement parlant, des expressions artistiques ou des comportements esthétiques de type mineur. L'objet de bazar, l'affiche, le disque ou la robe à bon marché répercutent à des millions d'exemplaires des choix esthétiques qui, jadis, n'eussent affecté que quelques centaines de personnes (et un siècle avant, quelques milliers seulement). L'appréciation de l'importance de ces phénomènes se heurte à de nombreuses difficultés, que la statistique est bien incapable de pallier. Il peut par exemple paraître anodin que les « garçonnes » de 1925 aient coupé leurs cheveux au ras de la nuque (ou en pointe sur l'occiput). Or, cela a divisé la France comme une nouvelle affaire Dreyfus. Non seulement parce que toucher à la chevelure (masculine ou féminine) ou à la longueur des jupes, c'est toucher à la sexualité et du même coup à l'ordre public (il suffit de voir avec quelle volupté les policiers de tous les pays tondent leurs hippies respectifs). Mais aussi parce que cette mode capillaire a une signification économique (entrée massive des femmes sur le marché du travail), sociale (la femme tend à devenir l'égale de l'homme) et morale (la nouvelle jeune fille adopte un comportement amoureux plus libre que par le passé). Enfin parce qu'elle a une signification esthétique: les cheveux raides et courts rejoignent le chapeau cloche, la robe sans taille marquée et la poitrine non baleinée dans la silhouette de la « femme cubiste » (selon l'expression de René Bizet). Et la nudité nerveuse de Joséphine Baker achève et confirme l'influence de la ligne « nègre » sur les cubistes comme sur Brancusi et Modigliani: la boucle est bouclée.

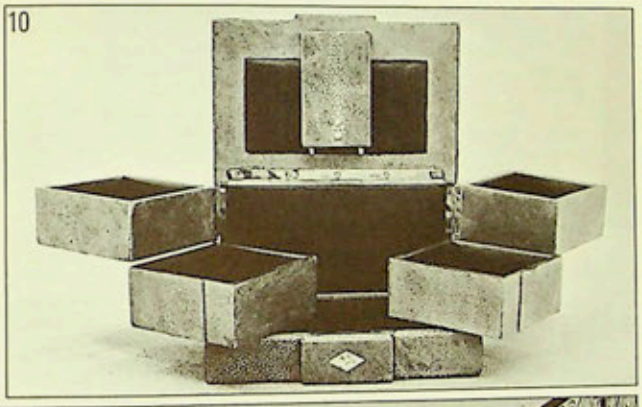
La relation qui s'établit ainsi entre un comportement esthétique mineur (la coupe « à la garçonne ») et le mouvement artistique majeur du style 1925 (le cubisme) montre bien qu'il nous faut mesurer tout le champ formel sans nous arrêter à des critères qualitatifs si nous voulons saisir toute la saveur d'un style. Car les peintres cubistes (et aussi les surréalistes et les abstraits, de même que les « pompiers ») ont bien été obligés de faire l'amour avec des « femmes cubistes » parce que « la mode est l'expression de la vie », comme le disait Cravan (et avant lui Baudelaire), et qu'il y eut un moment où toutes les femmes étaient « cubistes »! Néanmoins, il ne doit pas être impossible de distinguer entre les aspirations les plus audacieuses de l'avant-garde et les autres. Même au sein des activités créatrices liées à une utilisation précise, la distinction s'opère assez aisément entre le risque, le compromis et l'opportunisme. Il me semble que l'on peut, tout en haut, considérer une ligne 1925 « héroïque » (d'autres diraient révolutionnaire), celle des artistes qui tentent d'imposer sans concession leur défi à la tradition ou au style historique précédent. Viendrait ensuite la ligne 1925 « moyenne » (ou réformiste), la plus voisine de ce que l'on entend d'ordinaire par style 1925: elle est celle du compromis entre deux tentations, classicisme et modernisme, géométrie et expression, force et élégance, succès et originalité. Elle n'en implique pas moins une part de risque, comme tout réformisme. Là où tout risque disparaît pour laisser la place à l'opportunisme, nous trouverions la ligne 1925 « vulgaire », caricature servile du style héroïque ou moyen, rhabillage « au goût du jour » de l'académisme et de la médiocrité qui tentent d'atteindre le public

par la flatterie et l'exploitation sans danger de victoires déjà acquises par d'autres. Le destin particulier du style 1925 a voulu qu'il soit le dernier style bourgeois. Sa ligne héroïque conditionne encore une bonne partie de l'architecture d'avant-garde et la totalité de l'art abstrait géométrique; les meubles de Breuer, Mies van der Rohe, Rietveld, Le Corbusier et Charlotte Perriand sont actuellement réédités ou ont servi de modèles aux sièges et aux tables qui emplissent aujourd'hui les boutiques les plus modernes. Quant aux styles moyen et vulgaire, ils se sont dans le mobilier à peine démodés, démarqués qu'ils furent depuis lors avec une remarquable constance par les fabricants de meubles du faubourg Saint-Antoine les moins réactionnaires: Ruhlmann, Chareau, Coard et même Süe et Mare ont imposé en effet un mobilier cossu et trapu, exécuté dans des matériaux coûteux, qui est demeuré pour beaucoup synonyme du confort bourgeois de la IIIe République. Ceux en tout cas qui demeurent rétifs à l'actuel style « scandinave » sont condamnés à s'accommoder d'un 1925 à peine affadi, à moins qu'ils ne préfèrent le « rustique » ou les imitations de styles historiques! La situation est à peine différente en ce qui concerne la sculpture moyenne, où un Bourdelle, un Maillol, un Carl Milles, un Zorach ont longtemps fait figure de parangons, au-dessus de la mêlée des Despiau, des Graard, des Gimond, des Kolbe, des Lachaise, des Landowski, des Lörcher, des Poisson, des Pompon, des Puvrez, des Wlérick. Le niveau vulgaire de la peinture 1925, solidement étayé sur Alix, Bérard, Maria Blanchard, Boussingault, Desnoyer, Dufresne, Dunoyer de Segonzac, Favory, Foujita, Friesz, La Fresnaye, La Patellière, Sironi,

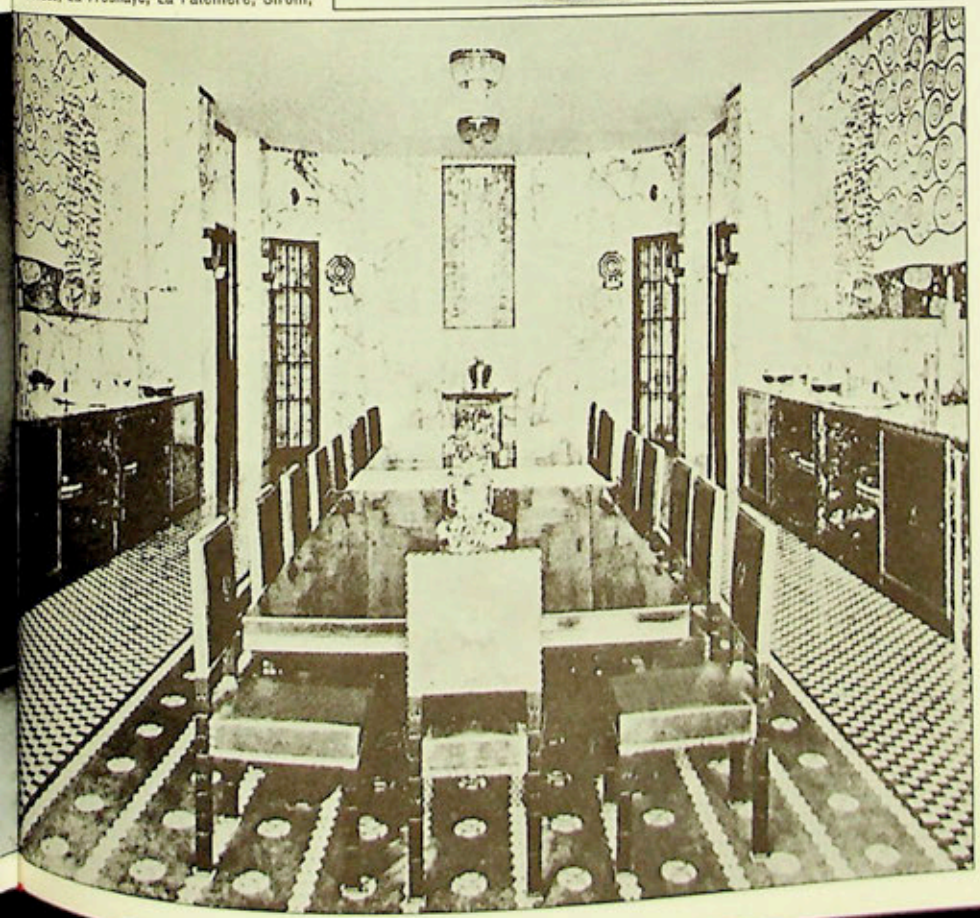
9



10



Souverbie, Waroquier et Eugène Zak (Dubuffet et Fautrier l'ont échappé belle!), est dépassé par les cubistes mineurs, du Juan Gris tardif à Lhote et Valmier, les puristes, les « immaculés » américains Demuth et Sheeler, Derain, les Suisses Auberjonois et Bosshard, les Italiens Campigli et surtout Felice Casorati (« La Méridienne », 1922), les détaillistes Roy et Wadsworth, les expressionnistes tardifs Gromaire, Hofer, Permeke ou Schrimpf, le surréaliste Masson, Marie Laurencin, le réaliste Rivera, les mondains Van Dongen, Gernez et Kisling: ligne moyenne de la peinture 1925, encore assez bien préservée vingt ou vingt-cinq ans après. Le trait le plus saillant de l'époque 1925, c'est peut-être la volonté de créer un style et par conséquent le recours systématique à la « stylisation », caractéristique de ses zones moyennes et inférieures. Ce style qui se veut style avant d'être création avoue de ce fait qu'il mise sur le paraître au détriment de l'être. Style éminemment sociable plus encore que social, style de bonne compagnie mais qui revendique sa modernité comme un certificat d'esprit civique: rarement on aura voulu « être de son temps » autant que désirent le paraître architectes, sculpteurs, peintres et décorateurs de 1925. Or le terme même de « stylisation », qui résume cette ambition, exprime un conflit ou du moins une contradiction. Styliser, qu'est-ce donc en effet sinon imposer à un ensemble de formes un système extérieur à ces formes? On se souvient que tombèrent tête baissée dans ce piège les cubistes du second rang comme Le Fauconnier, Gleizes et Metzinger « cubistisant » les genres traditionnels de la peinture: portrait, scènes d'intérieur, compositions allégoriques ou décoratives.



Les spéculations les plus hardies de l'époque se donnent cours tant dans l'art d'avant-garde (6. Katarzyna Kobro, « Composition spatiale », 1929, métal et huile, Musée dArt de Lodz, Pologne) que dans les recherches synthétiques du Bauhaus (7. Mies van der Rohe, petite table ronde et fauteuil « Weissenhof-Sessel », 1927). De cette conjonction rend compte pleinement la salle à manger dessinée pour Kandinsky au Bauhaus de Dessau en 1926 par Marcel Breuer (8. Collection Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine): les tableaux sont de la même époque que les meubles où la « quadrature du cercle » atteint son sommet le plus rigoureux.

Cette salle à manger nous renvoie à une autre (11), celle du Palais Stoclet, construit à Bruxelles de 1905 à 1911 par l'architecte viennois Josef Hoffmann. Considéré comme le véritable prototype du style 1925 en raison de l'harmonie qui s'y établit entre la décoration et la géométrie, le Palais Stoclet n'en fait pas moins la liaison avec le Modern' Style, ne serait-ce que par la présence des mosaïques de Gustave Klimt. Le style 1925, tout au moins dans ses tendances les plus rigoureuses, tend à se débarrasser totalement de l'ornement comme dans cette table basse de Pierre Chareau et ce coffret à bijoux en galuchat ou peau de roussette, matériau saugrenu très prisé à l'époque (9 et 10. Collection Sonnabend).

12

13

14

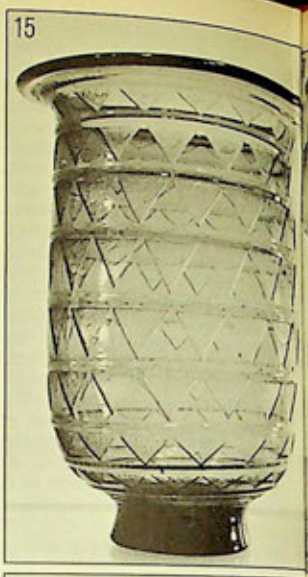
D'instinct, Picasso et Braque sentirent qu'il fallait en même temps que la technique bouleverser la conception du sujet et aller de l'allusion vers la « peinture pure » prophétisée par Apollinaire. Nécessité qui demeura parfaitement imperméable aux puristes Ozenfant et Jeanneret (alias Le Corbusier): « La composition puriste est issue de la composition cubiste; mais on sait que dans le cubisme, l'objet point de départ est modifié, souvent extrêmement, en vue de son organisation dans le tableau; le purisme, lui, attribue de l'importance à conserver aux objets les normes de leur constitution. Il ne se reconnaît pas le droit de reformer ceux-ci au-delà d'une certaine limite; il choisit donc ses points de départ de telle sorte qu'ils s'agencent entre eux normalement sans déformation qui en modifierait le type... » Par là, le purisme engage le cubisme sur une voie rétrograde où la « stylisation » est préférée au lyrisme: c'est dire que, picturalement parlant, le purisme, compte tenu de son option délibérée en faveur de la géométrie (« Les œuvres qui nous frappent le plus sont celles où la géométrie est sensible »), apparaît comme spécifique du style 1925, style beaucoup plus puriste que cubiste.

Ce compromis entre la géométrie et le naturalisme est au cœur du problème. Giulia Veronesi démontre brillamment que le ressort profond de l'esthétique d'Auguste Perret, d'Antoine Bourdelle et de Jean Cocteau, lesquels gouvernent de bout en bout l'orientation moyenne du style 1925 en France, n'est autre que le néo-classicisme des Parnassiens, constant « Rappel à l'Ordre ». Dans cette perspective, le Théâtre des Champs-Elysées, inauguré en 1913, fait figure de caserne des forces de l'ordre, prêtes à intervenir successivement contre le symbolisme, le cubisme, puis le dadaïsme et le surréalisme. Et la référence à une certaine géométrie (disons plutôt à une certaine raideur) est davantage un moyen de casser les reins à la frénésie toute vénérienne du Modern'Style et d'en finir avec le désordre que l'aveu d'une sensibilité aux lois austères du Néo-Plasticisme ou même à celles du cubisme « hermétique ». En 1925, la géométrie est le langage commun de politiques aussi dissemblables que celles du néo-classicisme et de « De Stijl », du cubisme et du Bauhaus, du purisme et du constructivisme russe. Si l'on tentait d'aboutir à la figure emblématique du style 1925 qui satisfasse à ces diverses données, il me semble que c'est sur l'ambiguïté de la « quadrature du cercle » que l'on déboucherait. Le cercle inscrit dans un carré ou se définissant par rapport à lui apparaît comme le leitmotiv des aspirations stylistiques de l'époque, manifestées dans l'architecture avec Mallet-Stevens, Eric Mendelsohn, Hans Poelzig, dans la sculpture avec Brancusi, Csaky, Fischer, Gargallo, Jespers, Kobro, Lipchitz, Modigliani, dans la peinture avec Albers, Delaunay, Van Doesburg, Itten, Kandinsky, Léger, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Ozenfant, Valmier, dans le mobilier avec Breuer, Chareau, Coard, Groult, Lalique, Mies van der Rohe, Süe et Mare, dans l'affiche avec Bayer, Carlu, Cassandre, Loupot, McKnight Kauffer (ces noms choisis presque au hasard parmi tant d'autres)...

Dans les plus anciennes cosmogonies, le carré représente la terre, le cercle le monde divin, en d'autres termes l'univers rationnel opposé à l'univers irrationnel, le monde mesurable par l'homme et susceptible d'être asservi par lui au monde incommensurable sur quoi il n'a point de prise. Plus simplement, ce peut être l'intelligence opposée à la vie instinctive et sensible. Dans le cas présent, la relation entre les deux figures implique que les forces irrationnelles sont maîtrisées par l'intellect auquel elles fournissent leur énergie. Il ne s'agit donc pas d'une relation statique (bien que je sois tenté d'y voir également la rondeur du sein de la « garçonne » noyée dans la rigueur « cubiste » de la robe-chemise) mais d'une combinaison dynamique des deux principes fondamentaux du cosmos et de la psyché. « La quadrature du cercle » comme blason du style 1925, cela manifesterait la postulation d'un équilibre supérieur entre deux forces antagonistes et le désir d'échapper au temps, au « démodement » et par conséquent au style — au moins le 1925 héroïque vise à l'éternité. Si l'on m'objecte que les artistes ont rarement des préoccupations symboliques aussi précises, je répondrai que c'est le contraire qui est vrai, notamment en ce qui concerne les abstraits de cette génération, profondément requis (comme Malevitch, Mondrian, Herbin par exemple) par les conclusions de la théosophie ou d'autres doctrines mystiques. D'ailleurs, en l'absence même de réflexion profonde sur les formes employées, il est hors de doute que les artistes en devinent la signification symbolique: par exemple, le fait que dans l'histoire de l'abstraction géométrique le carré l'emporte de loin sur le cercle quant à la fréquence de son emploi peut être interprété sans le moindre risque d'erreur comme l'expression d'une option majoritaire en faveur de l'intellect et au détriment des forces obscures.

Or la genèse la moins contestable du style 1925 véhicule une image plus concrète encore du cercle inscrit dans un carré: la rose « cubiste ». L'histoire du style 1925, c'est avant tout le roman de cette rose. La rose de Glasgow apparaît d'abord comme l'emblème mystique d'une singulière partie carrée engagée vers 1890 entre Charles Rennie Mackintosh, Herbert MacNair et leurs épouses, les

15



16

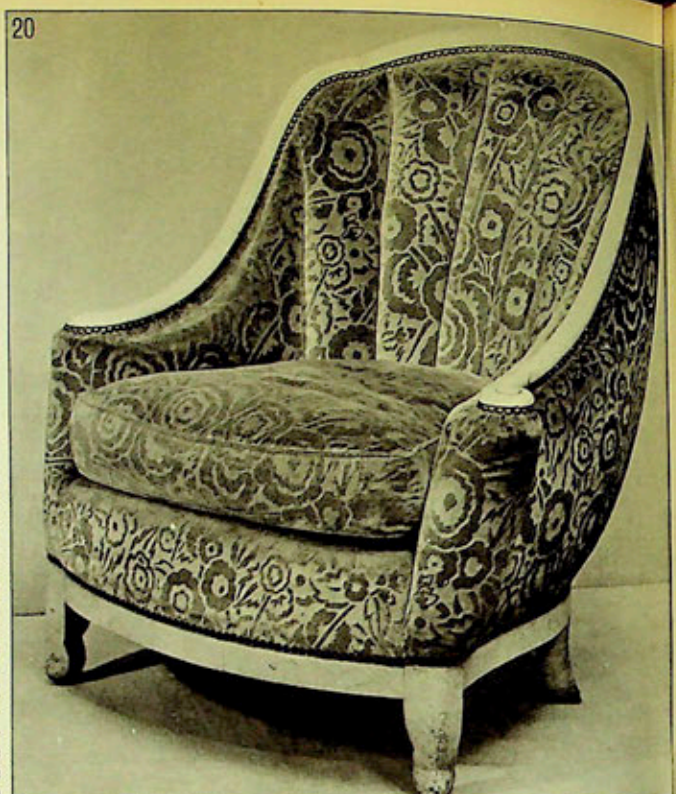
La géométrie tente même de s'emparer du corps de la femme, soit directement, comme dans ce costume dessiné pour Paul Poiret par le célèbre décorateur des Ballets Russes Léon Bakst (12. 1913, aquarelle 56×42 cm., Galleria del Levante, Milan), soit indirectement, comme dans la sculpture de Brancusi (13. « Princesse X. », 1916, marbre 58×42 cm., Galerie Claude Bernard, Paris) ou celle de Joseph Csaky (14. « Jeune fille », 1921, pierre, hauteur 61 cm., Galerie Claude Bernard, Paris). Même l'école de Nancy capitule devant la géométrie (15. Vase de Daum, collection Sonnabend). La grande sculpture décorative connaît ses derniers beaux jours avec Bourdelle comme avec le grand sculpteur suédois Carl Milles (16. « Europe et le Taureau », 1926, Milles-garden, Lidingö, réplique de la fontaine de Halmstadt). Issue d'un lointain passé celtique, la spirale conserve sa signification dynamique (17. Lalique, « Spirales », vase cristal, collection Sonnabend), voire érotique (18. Erté, « Le Baiser », 1923, tempéra, Galleria del Levante, Milan).

18

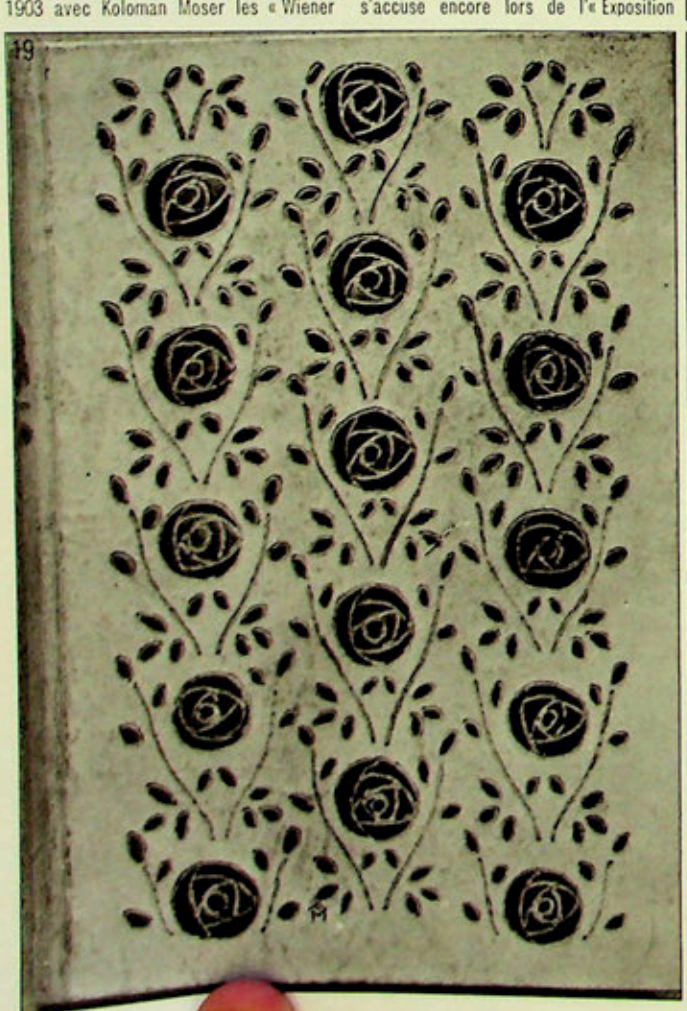
sœurs Margaret et Frances MacDonald. Les Quatre (ne devrait-on pas dire, d'ailleurs, les Quatre Roses?) crucifient des roses, sans doute parce que leur crucifix a quatre branches égales mais plus sûrement encore parce que la croix celtique elle aussi, au bord des chemins irlandais comme sur les livres d'heures de Durrow ou de Kells, écartèle des roses réduites à la spirale de leur épanouissement. C'est la rose celtique mais aussi la rose préraphaélite, symbole de l'amour charnel et mystique de l'« Ophélie » de Millais (1852), de « Lady Lilith » de Rossetti (1868) ou du « Sommeil des Chevaliers » de Burne-Jones (1871). Principe de vie spirituelle, elle illumine les Rose-Croix Filiger et Toorop, traverse toute l'époque symboliste de Beardsley à Vittorio Zecchin, envahit les affiches de Hohlwein ou de Vertès, les temperas d'Erté ou de Lepape, flamboie dans le décor bakstien des Ballets Russes autour des seins aigus de Tamara Karsavina ou des hanches fluides de Nijinski, se confond curieusement vers 1911 chez Malevitch avec un visage de paysanne russe avant d'échouer par la grâce de Paul Poiret sur la robe des élégantes de 1913. Mais si elle se voit concurrencée ici et là par les floraisons lunaires de l'iris, du lis ou du nénuphar, elle connaît une voie royale où elle demeure la seule privilégiée: de Glasgow elle gagne Vienne dès 1900 où Otto Wagner, Joseph Olbrich, enfin et surtout Joseph Hoffmann la reçoivent des mains de Mackintosh. Hoffmann fonde en 1903 avec Koloman Moser les « Wiener Werkstätten » où artistes et artisans œuvrant en étroite collaboration imposeront pendant un quart de siècle à l'Europe bourgeoise un style d'une irréprochable élégance — et la rose de Glasgow, crucifiée sur le blanc coquille d'œuf cher aux quatre Ecossais.

Le palais que construit Hoffmann à Bruxelles, de 1905 à 1911, pour le marchand de charbon Stoclet (tant de blancheur pour tant de noirceur!) devient le modèle jamais égalé d'un harmonieux équilibre entre la géométrie claire des surfaces et le luxe heureux de la décoration. Dans la salle à manger, une mosaïque de Gustav Klimt, « Le Baiser », y est, tant par la présence très préraphaélite des amoureux que par celle d'un immense buisson de spirales (la rose rendue à son tournoiement sur les croix irlandaises), un hommage implicite à Mackintosh et aux siens. Du tremplin du Palais Stoclet, la rose de Glasgow et de Vienne conquiert l'Europe en même temps que les larges plans géométriques et presque nus chers à Hoffmann. Qu'il s'agisse de sa formule « analytique » (la « rose cubiste ») ou de sa formule « linéaire » (la spirale), elle marque de son sceau distinctif fauteuils et tapis, grilles en fer forgé et flancs de vases, coussins et rideaux, devantures de magasins et couvertures de revues, commodes de Dufet et tissus de Dufy. Elle est devenue le symbole paradoxal de la rencontre des exigences naissantes de l'architecture rationaliste et de la persistance de sa bête noire: l'ornement. Ce paradoxe s'accuse encore lors de l'« Exposition

20



19

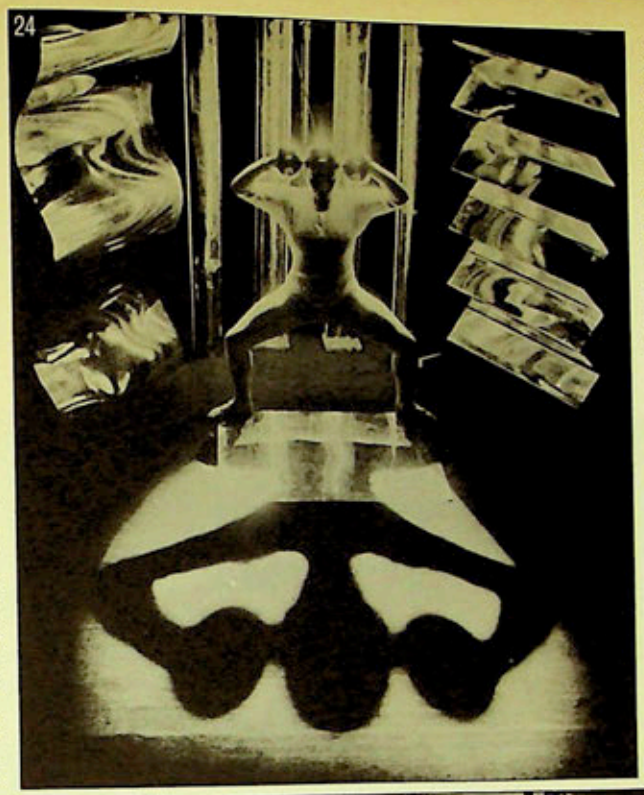


21

22

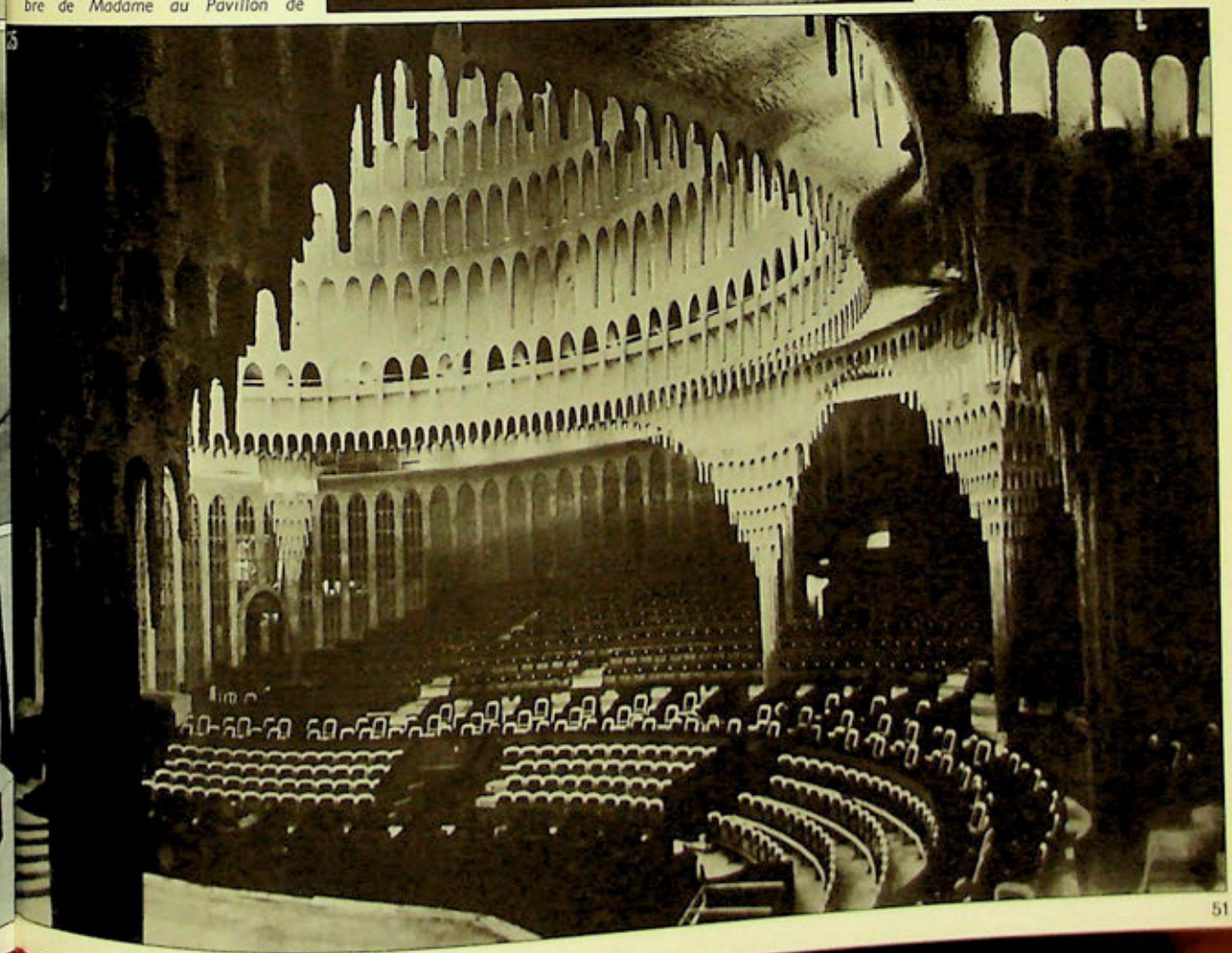
23

Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes » tenue à Paris en 1925 et dont le souvenir se condense dans l'expression « style Arts déco ». En effet, la rose de Mackintosh et de Hoffmann y règne sans conteste chez ceux qui apparaissent comme les triomphateurs de l'exposition (ne serait-ce que par la quantité de leur participation): Edgar Brandt (fers forgés), André Mare et Louis Süe (meubles, intérieurs, bibelots divers). Triomphe de mauvais aloi puisque c'est celui d'un type de décoration à un moment où la ligne héroïque a résolu de se purger définitivement de tout ornement. « L'ornement est un crime », avait dit dès 1907 un autre Viennois, Adolf Loos, impressionné par les gratte-ciel quakers des U.S.A. Le crime, c'était la rose.
Pauvre rose de Glasgow et de Vienne, compromise par le succès de la ligne opportuniste et vulgaire de 1925 comme elle l'avait été auparavant par l'hypo-


24

S'asseoir, c'est poser un cercle sur un carré. Sans doute le style 1925 est-il le dernier style assis, le dernier style de la bourgeoisie. Avec, comme il se doit, des prétentions à la spiritualité. Aussi la rose « cubiste », héritée de Mackintosh et de Hoffmann, orne-t-elle de préférence ce symbole du matérialisme cossu, le siège (20. André Groult, fauteuil, galuchat blanc sur hêtre, 85,5 × 66 × 61,5 cm., chambre de Madame au Pavillon de l'Ambassade française, Exposition des « Arts déco » 1925 21. André Domin et Marcel Genevrière, alias Dominique, chaise en palissandre ciré, 1925, 84 × 45 × 45 cm. (22. Paul Follot, chaise en sycomore, ébène et amarante, vers 1913, 91 × 58,5 × 43,5 cm. Ces trois objets au Musée des Arts décoratifs à Paris) sans oublier cependant tout à fait d'accueillir les joies de l'esprit (19. André Mare, reliure pour « La joie des yeux », de M.-C. Poinsot, 1911, parchemin 23. André Mare, sous-main en parchemin, vers 1925, 31 × 44 cm. Ces deux objets au Musée des Arts décoratifs à Paris).

Mais le style 1925 n'est pas tout entier prisonnier du confort hypocrite. Dans l'admirable grotte que construisit en 1919 Hans Poelzig (1869-1936) pour le Grand Opéra de Berlin (25. Construction aujourd'hui détruite), la géométrie n'est pas une entrave au pathétique hérité de l'expressionnisme allemand. D'autre part, le Bauhaus tente de diverses manières, comme dans cette « Danse du métal » de 1929 (24. Chorégraphie de Grosch, exécutée par Roman Clemens et Fritz Winter, de l'atelier Oskar Schlemmer), de réconcilier l'homme et la civilisation mécanique. Mais, comme on sait, ce fut Hitler qui vint...



crisie des belligérants de 1914-1918 tentant de dissimuler sous des amas de roses l'ignominie du conflit! Giulia Veronesi raconte: « Les roses s'éparpillaient sur les affiches de propagande pour la Croix-Rouge, pour les colis-cadeaux aux combattants, pour l'emprunt national; des bordures de roses décoraient cartes et timbres, brochures et plaquettes, et couvertures et pages de toute sorte, semblables d'un pays à l'autre. » D'ailleurs, c'est à Süe et Mare que l'on confie la décoration des Champs-Élysées lors du défilé de la victoire, le 14 juillet 1919. Comment s'étonnerait-on qu'à jouer les utilités la rose y ait perdu son âme? Aussi son triomphe apparent des « Arts déco » de 1925 n'est-il que le triomphe d'une figure creuse, privée de sens, triomphe qui donne le signal de la déconfiture d'un style dont la crise de 1929 sonnera le glas.

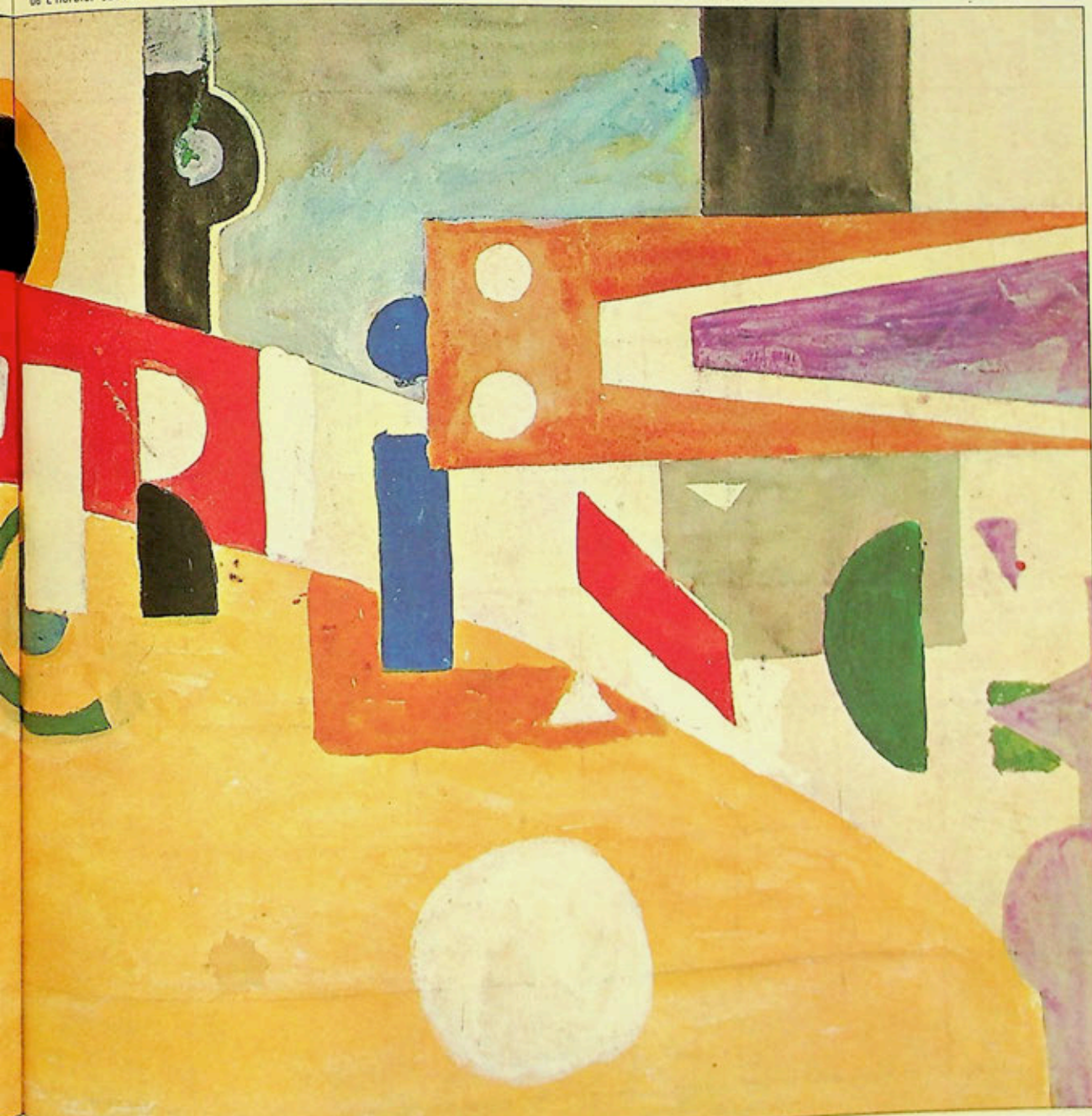
C'en est fini désormais d'une espèce de confort jouisseur qui trouvait à s'épanouir dans la complicité d'une géométrie humanisée et même embourgeoisée grâce aux bois rares, aux incrustations d'ivoire ou de métal, à des matériaux saugrenus comme le galuchat. Un fauteuil de Coard, un cristal de Lalique, un secrétaire de Ruhlmann respirent une certitude révolue, une bonne conscience désormais passée de mode, une satisfaction sans arrière-pensée qui n'a plus cours. (Tel est sans doute le secret de la vogue actuelle du 1925: on contemple ces objets en soupirant: « Ah! comme ces gens-là avaient donc de la chance de ne pas voir plus loin que le bout de leur digestion! ») La crise de 1929 (en Italie, on appellera « Dame Crise » la femme « cubiste ») généralise l'inquiétude, car même les plus riches ne savent pas de quoi sera fait le lendemain. Et les « Wiener Werkstätten », fidèles jusqu'au bout à leur exigence de qualité, ferment leurs portes en 1932 — comme pour laisser la place au style nazi, qui substitue la svastika solaire à la rose de Glasgow.

D'ailleurs, le néo-classicisme fasciste, nazi ou stalinien s'accommode fort bien d'une architecture géométrique qui fait ressortir la musculature des héros et des matrones: le style Bourdelle-Perret devient l'image de marque des totalitarismes. Hitler fait fermer le Bauhaus: l'illusion d'un équilibre entre les forces rationnelles et irrationnelles s'effondre. Jeanneret et Ozenfant ont renoncé au purisme. Quant au cubisme, il est mort avec Juan Gris, en 1927. Le goût de la « stylisation », si caractéristique qu'il n'a pas épargné les plus grands, se perd: peut-être s'aperçoit-on que si « L'Ours blanc » de Pompon n'était qu'une savonnette, il y avait aussi de la savonnette dans « La Muse endormie » ou dans « La Princesse X...? »

Quarante années de purgatoire ont passé là-dessus. Et puis voici qu'un beau jour les hippies réinventent la rose. Les « posters » dits « psychédéliques » mêlent sans scrupules le style 1925 et son générateur le Modern'Style. Jimmy Hendrix a remplacé Joséphine Baker, le jerk le charleston, mais l'influence de la ligne « nègre » est plus forte que jamais et la révolte des Black Panthers hâte le refus global par la jeunesse américaine et européenne de la White Way of Life. Au « Metropolis » (1926) de Fritz Lang a succédé « 2001: A Space Odyssey » de Kubrick, à « L'Inhumaine » (1923, avec décors de Léger et de Mallet-Stevens) de L'Herbier succède « Blow-Up » d'Antonioni (inspiré par l'esthétique de la photographie): mêmes inquiétudes, réponses nouvelles. Les héritiers du Bauhaus et de « De Stijl » font une consommation folle d'électricité et de lampes au néon. Le violet à nouveau inonde les rues, comme au printemps de 1925. Et tandis que l'on espère un nouveau départ (italien) de l'art mobilier, voici que l'on se rue à nouveau sur Chareau et Lalique, sur Ruhlmann et Dunand, sur Templier et Puyforcat. Enfin les Pop Artistes tombent amoureux du style 1925: Lichtenstein invente une sculpture « Arts déco », Rosenquist puis Wesselmann célèbrent à nouveau la rose « cubiste ». Le style 1925 gagnera-t-il son procès en appel?

Si vous voulez en savoir davantage

L'étude passionnante de Giulia Veronesi, « Style 1925 » (Triomphe et chute des « Arts-Déco ») vient d'être adaptée (un peu hâtivement, hélas) en français (Editions Anthony Krafft, Lausanne et Bibliothèque des Arts, Paris, 381 pages). Le plaisant petit manuel d'Yvonne Brunhammer n'existe qu'en italien (« Lo stile 1925 », Fratelli Fabbri, Milan) et en anglais (« The Nineteen Twenties Style », Paul Hamlyn, London, New York, Sidney, Toronto). Enfin deux catalogues ont été publiés en 1966 à l'occasion de l'exposition « Les années 25 », organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris.



Fernand Léger: décor de fond pour Skating Rink, 1922, poème de Canudo, musique de Honegger, chorégraphie de Jean Börlin pour les Ballets Suédois de Rold de Maré. A l'époque où il collabore aux Ballets Suédois, Léger connaît la période la plus géométrique de son œuvre. Le souci dynamique qui fut le sien depuis 1910-11 se manifeste également, de sorte que c'est dans un contraste de courbes et de lignes droites, voire de cercles et de carrés (rideau de Skating Rink), tout à fait caractéristique du style 1925 « moyen », qu'il s'exprime alors, avant de céder à une vulgarité populiste qui ne l'abandonnera plus.

Probité artisanale.

Notre souci est de choisir pour nos tissus d'ameublement des structures originales d'une aimable simplicité. Leur renom est dû à une sobriété de bon aloi que vous retrouverez dans toutes les Créations Baumann: les tissages Jacquard, les voilages au crochet ou les rideaux synthétiques. Car nous savons que du choix d'un fil dépend le caractère d'un tissu.

Baumann France SA, 174, rue Edouard Manry, F-94 Fontenay s/Bois · Paris: Bureau de vente: 15, rue Jean Macé, Paris 11e
Bruxelles: L. L. Gendry S. p. r. l., 31, rue Dautzenberg, 1050 Bruxelles · Langenthal/Suisse: Baumann, Tissage & Teinturerie SA, 4900 Langenthal
Londres: Baumann & Isen Ltd., 66, Newman Street, Londres W 1 · Milan: Tissus S. A. A., Via A. Appiani 1, 20121 Milan

LES SCULPTURES DE CRAIE DE L'ARCHIPEL BISMARCK

Suite de la page 28

puissance de nombreuses manières. Ce n'est pas seulement la provenance du matériau, ni la grotte de Loloba qui en témoignent, mais le légendaire même des sociétés secrètes: tout se fait par l'office de démons résidant dans les cavernes de la montagne. Grottes dont l'atmosphère est saisissante, ce qui suffit à en révéler la puissance active. Ainsi, au sud de Namatanai, dans les montagnes au droit desquelles la Nouvelle Irlande se réduit à une crête émergée des eaux, le cérémonial *langan* dont l'illustration plastique, proche des sculptures de Loloba, n'est pas sans évoquer l'art marquisien, se réfère explicitement aux activités des êtres chtoniens. Non point divinités; c'est en quoi parler de religion (comme le fait Kroll dans les phrases plus haut citées) reste superficiel. Réalité des cavernes et des gouffres: génératrice de terreur panique et suscitant l'audace, comme en toute spéléologie véritable. Tout le cycle cérémoniel, dans cette société secrète qui partage son territoire avec d'autres, nombreuses, est rapporté à une divinité de la brousse, à une dryade résidant moins dans le corps des arbres que dans les profondeurs de la montagne qui ne fait qu'un avec son manteau de forêts. Un enfant grimpe dans un arbre à pain et jette à terre les fruits qu'il peut atteindre. Mais l'un d'eux tombe dans le gouffre. Perdu? Il faut entrer dans la caverne. Là se trouve cette fée qui sculpte la pierre. De quel clan es-tu, dit-elle? Eh! bien, oui, tu es mon petit-fils. Regarde bien ces pierres. Comprends-tu? Elles sont à toi. Ordre d'en enseigner l'usage et le sens. A Namatanai, le détenteur des secrets est un serpent, démon en qui s'est incorporé l'oncle d'une femme qui, cueillant, de même, les fruits de l'arbre à pain, découvre la caverne où l'un d'eux a roulé, et devient la dépositaire du secret des mutations. Sens du temps, principe des généalogies, origine de la construction et effet de la destruction, tour à tour conjuguées et tressées ensemble et succédant l'une à l'autre, mais affectant aussi, simultanément en sens inverse, des modalités différentes du réel. Telle face aujourd'hui d'un éclat majeur et telle autre obscurcie, l'une et l'autre indissociables, mais il n'y a de vrai que ce qu'on voit et qui parle.

Né d'un réalisme aussi exact qu'on vient de le décrire et au total aussi exigeant dans l'ordre philosophique, il ne faut pas s'étonner que l'inventaire stylistique mette en évidence une gravité constante, à laquelle les éblouissants spectacles des mers du Sud ne semblent joindre enfin aucun apaisement durable. Une instabilité fondamentale rend toute apparence labile. Rien ne tient et les pierres elles-mêmes sont faites pour être brisées. C'est au moins ce qu'ont affirmé plusieurs voyageurs, suivant lesquels les Kulap étaient cérémoniellement mis en pièces après les fêtes. Tout leur pouvoir s'enfuit aussitôt, se fend comme le miroir des fontaines où se disloque la douceur des visages, à moins que l'étonnement qu'on y lisait se fonde en panique, au milieu des pleurs d'oiseaux fuyants, mouvants, renaissants, et coupant à chaque instant le monde en deux d'un coup d'aile. Vous êtes démon dès l'heure que vous existez et sur votre face de craie se peint l'effroi, puis la sollicitude la plus touchante: en toutes nuances de bleu tendre et de ciels de pluie. Vous existez sous condition morose: fureur levant vos bras durant que vos lèvres se pincent. De l'inanimé, parce que vous vivez de votre seul fait, ressurgit le vocabulaire des sentiments; les tendresses sont portées avec les parfums de fleurs vers votre face depuis que vous avez appris le fin mot de toute la chose.

Si vous voulez en savoir davantage, lisez les passages consacrés aux objets de craie par Parkinson, *Dreißig Jahre in der Südsee*, Stuttgart, 1907; par Schlaginhaufen, *Muliama*, Zurich, 1959; par Neuhaus, *Beiträge zur Ethnographie der Pala*, Cologne 1962, et surtout les études d'Antze, *Kreidefiguren von Neu-Mecklenburg*, in *Jahrbuch des Städtischen Museum für Völkerkunde zu Leipzig*, 1910 et, de Kroll, *Der Iniet*, in *Zeitschrift für Ethnologie*, 1937.

Paris brûle-t-il?

Suite de la page 16

14. MUSÉE DU LOUVRE

Département
des Antiquités Egyptiennes
M. Vandier, conservateur en chef

Fonctionnaire memphite et sa femme. Début de la V^e^ dynastie (vers 2500 av. J.-C.). Bois. Haut.: 70 cm

C'est l'un des nombreux objets entre lesquels le conservateur en chef se refuse de choisir. Il admire ici la beauté du modelé, l'expression des visages et l'attitude des deux personnages, exprimant chez la femme la soumission sereine, chez l'homme la force protectrice. Ce groupe est l'un des remarquables exemplaires des statues en bois créées à partir de la V^e^ dynastie et représentant généralement des fonctionnaires de la cour, dont le pouvoir s'accrut considérablement à cette époque. L'art des sculpteurs y atteint un rare degré de qualité dans la finesse de l'exécution et la vérité du mouvement qui semble pris sur le vif.

15. MUSÉE DU LOUVRE

Département
des Antiquités Orientales
M. Amier, conservateur en chef

Orant proto-élamite de Suze. Statuette provenant d'un dépôt de fondations d'un temple archaïque sur l'acropole de Suze. Vers 2900 av. J.-C.

« Cet Orant remonte à une époque où la civilisation élamite, sœur de celle de Sumer, revêt une grande originalité et une grande indépendance à l'égard de sa voisine. C'est alors que naît une sculpture essentiellement religieuse bien qu'elle conserve une saveur humoristique très remarquable dans la représentation de dévôts par exemple ou d'animaux imitant les humains. Ma préférence va à cette statuette aux formes très simplifiées et très pures. Dans sa simplicité, ce corps agenouillé d'où se dégage le buste aux mains jointes me paraît symboliser la prière avec une intensité particulièrement émouvante. Je trouve à cet objet une beauté d'autant plus attachante qu'il vient du site de Suze, exploré depuis la fin du siècle dernier par les missions françaises, et qui a livré une part capitale de nos collections. »

16. MUSÉE CERNUSCHI

M. Vadime Elisseeff,
conservateur en chef

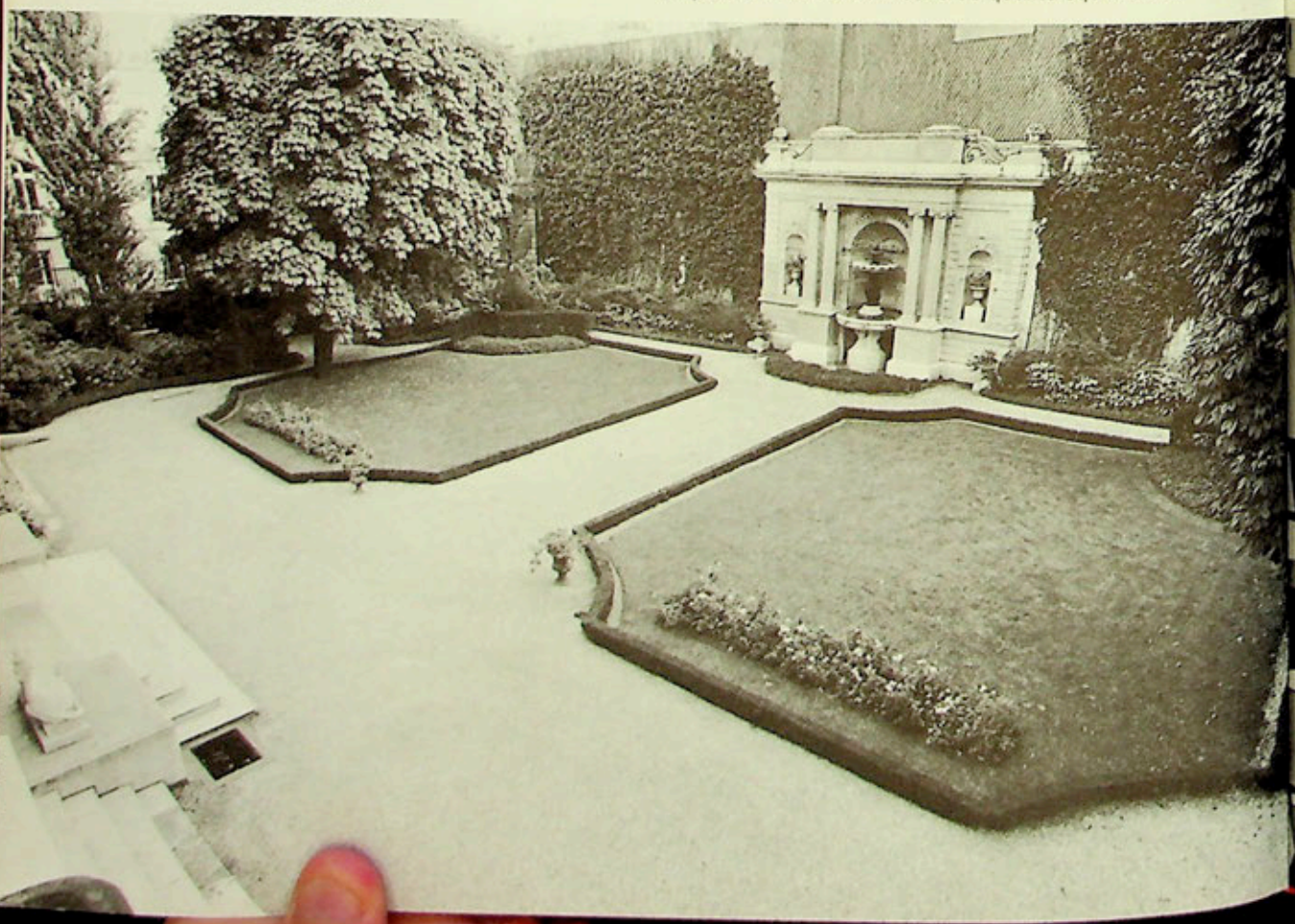
Statuette funéraire. Epoque T'ang. (VII^e^-IX^e^ siècles de notre ère)

Ce grand personnage agenouillé (près de 50 cm de haut), tenant une sorte de corne d'abondance, a été acquis en 1960 avec la participation de la Société des Amis du Musée. Revêtu de glaçure crème, il est presque entièrement rehaussé de couleurs très fines posées après cuisson. Son costume, où le bonnet s'ourle de fourrure, son visage barbu aux traits accusés, presque caricaturaux, dénoncent le « non chinois ». C'est un porteur d'offrande, « barbare Hou », d'Asie Centrale. La beauté de la matière, la vivacité de l'expression soulignent l'intérêt archéologique de cette pièce exceptionnelle. Ce « barbare » souriant témoigne des contacts existant entre la Chine et l'Occident au début du règne des T'ang, c'est-à-dire au VII^e^ siècle de notre ère. La statuette fait partie d'un ensemble de figurines funéraires (personnages ou animaux), objets sacralisés, consacrés au défunt et servant dans la tombe de substituts aux sacrifices autrefois réels. Ces statuettes ont en outre l'attrait d'évoquer la vie quotidienne en Chine.

La Fondation de France à l'Hôtel de Pomereu

L'hôtel de Pomereu s'élève à l'emplacement de deux hôtels jumeaux, construits en 1706 par J. B. Prédot, l'un pour Pierre-François Duret, président à la Chambre des Comptes, l'autre pour Jean Baudoin, président à la Chambre des Aides.
En 1816, le marquis de Pomereu achetait l'hôtel Duret. En 1872, son fils se portait acquéreur des ruines de l'hôtel voisin, détruit l'année précédente par l'incendie de la Commune.
Après la reconstruction, entreprise en 1875, les deux hôtels n'en firent plus qu'un. L'aile orientale de l'hôtel Duret n'avait sans doute pas été épargnée par le feu: elle fut incluse dans cette réfection, tandis que le corps de logis perpendiculaire, entre cour et jardin demeurait intact: c'est aujourd'hui, avec le portail d'entrée le seul élément subsistante des bâtiments du XVIII[e] siècle.
Devenue propriétaire de l'hôtel de Pomereu en 1947, la Caisse des Dépots et Consignations loue une partie de ses locaux à la Fondation de France, instituée en 1969 sur son initiative. (Etablissement privé reconnu d'utilité publique, celle-ci a été créée par seize institutions financières pour recevoir les dons et legs des particuliers ou des entreprises, en assurer la gestion et la redistribution au nom du donateur et au bénéfice des tâches désintéressées de son choix.)

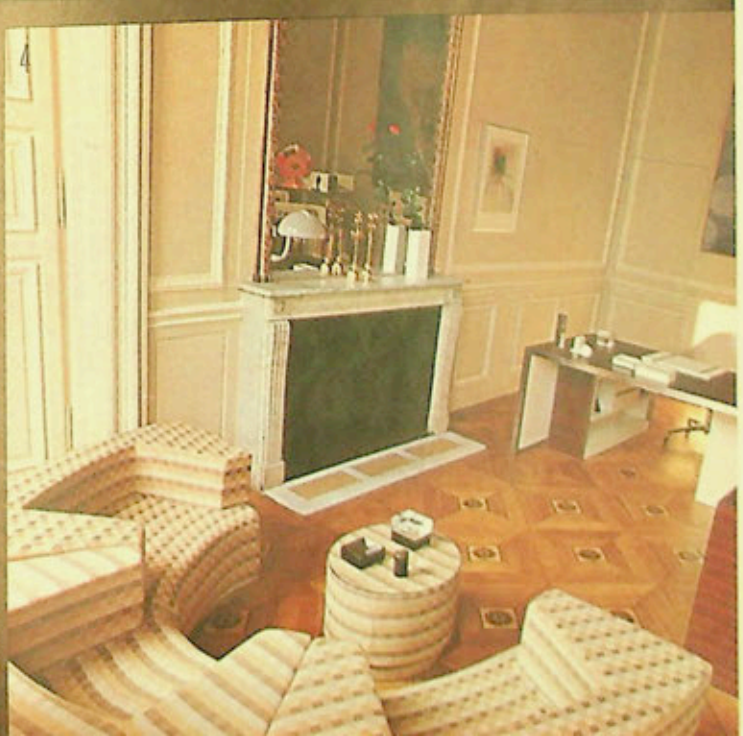
Lorsque Varenka et Olivier Marc ont entrepris l'installation de la Fondation dans la partie ancienne de l'hôtel, ils ont trouvé des murs sales, coupés de cloisons, traversés par des tuyaux de poêle, des boiseries recouvertes d'enduis sombres, des salles défigurées où rien ne subsistait du décor XVIII[e]: les moulures ont été décapées, les ors restitués, les parquets restaurés, les murs repeints dans un ton clair. Les designers ont ensuite réussi la gageure de créer, pour le cadre ainsi remis en état, des meubles qui n'en heurtent pas le style mais répondent pourtant à sa destination nouvelle: accueil des visiteurs, réunions de travail, administration. Ils ont dessinés des banquettes circulaires, recouvertes d'un tissu aux couleurs modulées dans les teintes du bois clair ou foncé, des bureaux et des meubles de rangement dont les volumes et les proportions s'intègrent sans agressivité à l'espace intérieur, enfin une longue table à la ligne profilée « en aile d'avion » qui s'inscrit très heureusement dans le décor rocaille du grand salon. Sauf dans l'entrée, les meubles sont partout placés à une certaine distance des murs, de manière à dégager les boiseries. Il faut ajouter que ces prototypes, mis au point avec le concours des Ateliers de création du Mobilier National, ont pu être réalisés au prix des meubles de série de qualité équivalente.

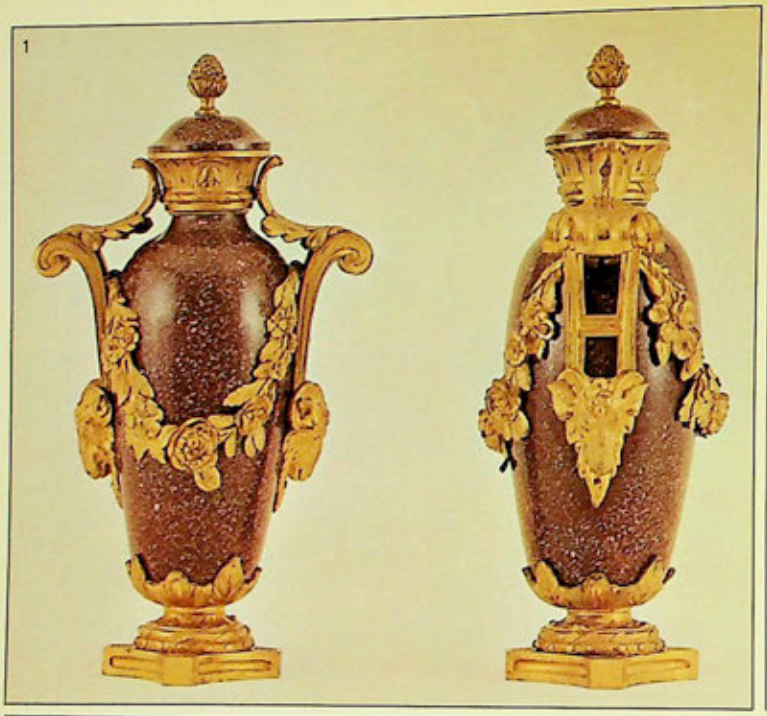


3

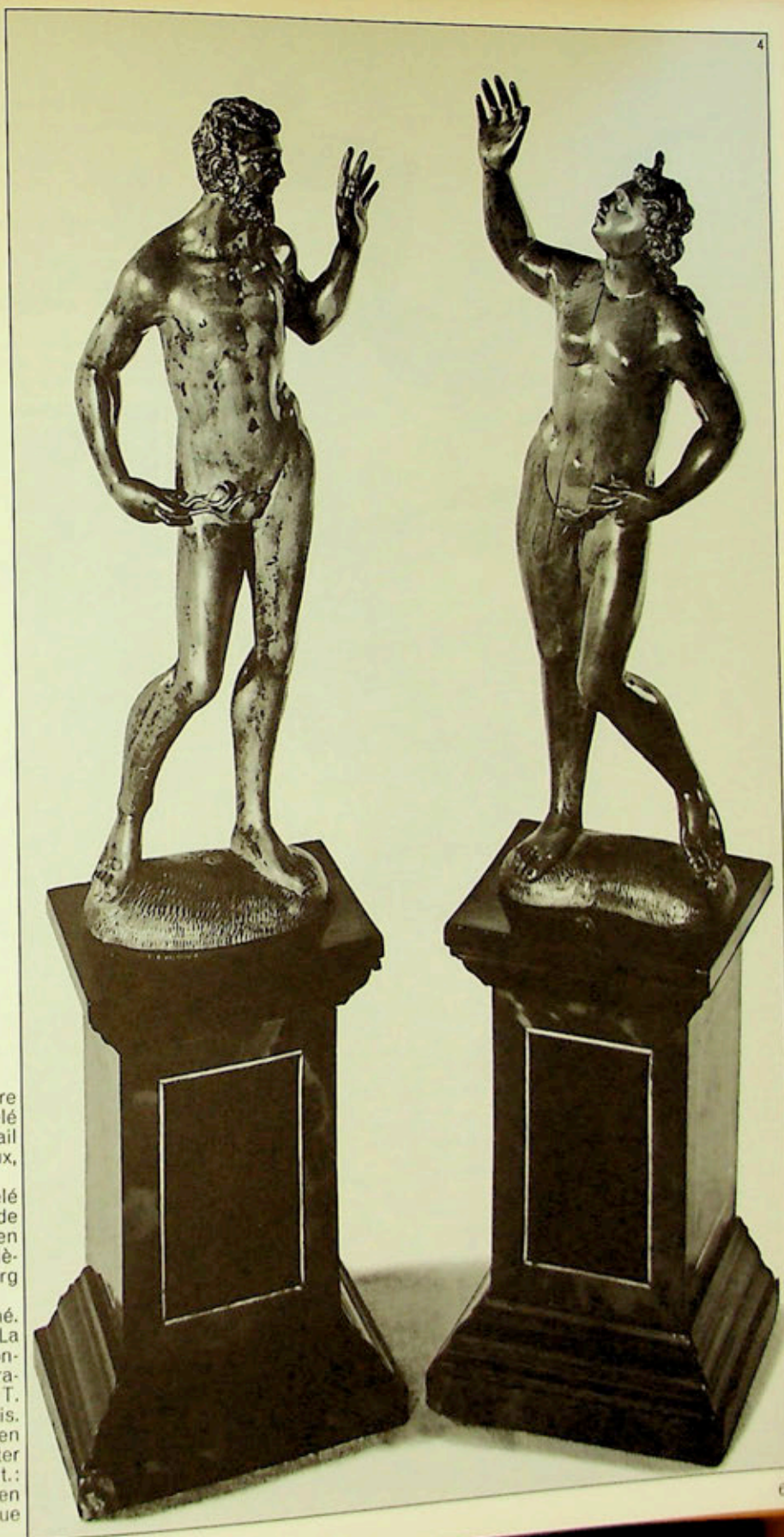
1 Le jardin vu des fenêtres de la Fondation de France. La fontaine classique, adossée au mur du fond, ne figure pas sur les plans anciens. Elle a sans doute été placée là au cours du XIX* siècle. **2** Le portail de l'hôtel de Pomereu sur la rue de Lille. C'est l'entrée primitive de l'hôtel du président Duret, qui donne aujourd'hui accès à la cour d'honneur. **3** L'entrée des bureaux de la Fondation. Le parquet Versailles a été conservé. Pour compenser la trop grande hauteur du plafond, celui-ci a été peint en bleu foncé. Les banquettes, dessinées par Varenka et Olivier Marc (exécutées par Mangau) sont tendues d'un tissu à damier bleu, beige et brun clair (Knoll). Sur le mur de gauche, un tableau de Bernard Pomey, « Régates » (1958). Au premier plan, un lampadaire à deux projecteurs mobiles (Electrorama). Tapis tête-de-nègre (Roche et Bobois). Au fond, la grande salle de conférences (voir page 59). **4** Le bureau du Président. Les cimaises et les portes sont peintes comme les murs, dans un ton mastic très clair, avec rechampis brun. La banquette circulaire, faite de quatre éléments indépendants, et la petite table ronde sont recouvertes du même tissu que les banquettes de l'entrée, mais dans une gamme de tons bruns et gris. Le bureau est en palissandre huilé avec contrefaces de formica blanc sur piètement de glace Sécurit assemblées par collage. Il a été créé spécialement par Varenka et Olivier Marc, de même que le meuble de rangement, composé de quatre blocs avec cases latérales, en palissandre et formica, pivotant sur un piètement métallique laqué blanc (réalisation T. F. M.). Lampe blanche en verre opalin et métal laqué (Tecno). Sous-main et accessoire en perspex (Albrizzi). Au mur, une tapisserie de Prassinos (Galerie la Demeure).

1 Le bureau du directeur, vu à travers la glace ancienne qui surmonte la cheminée et reflète une autre glace placée en vis-à-vis. Ici, le rechampi des boiseries et des moulures est blanc sur le même fond clair que les autres pièces. Les bureaux, en palissandre et formica, avec cornières en inox brossé, sont complétés par des caissons sur roulettes et un meuble-téléphone de même conception. Au fond, un meuble de rangement à caissons pivotants semblable à celui du président. Deux sculptures de Matta, en étain doré à l'or fin se reflètent dans la glace de la cheminée. Au fond, deux lithographies de Bernard Pomey pour le « Cantique spirituel » de saint Jean de la Croix. A droite, « Le Beau papillon » de Jean Martin. **2** La grande salle de conférences. On a retrouvé intact le décor du XVIII[e] siècle, avec ses trumeaux, ses boiseries dorées et ses miroirs. Le lustre en cristal de roche a également été retrouvé... dans la cave et attentivement restauré. Il n'était pas facile d'intégrer dans un tel cadre la grande table de conférence indispensable aux réunions du Conseil d'administration de la Fondation. Varenka et Olivier Marc ont élaboré une forme très simple, aux angles adoucis, à la surface en plans inclinés, posée sur un socle de verre (Securit) qui en accentue la légèreté. Le plateau est gainé de skai (Knoll) avec encadrement au pourtour en bois verni (Réalisation T.F.M.). Les chaises à piètement chromé (Knoll) sont garnies de tissu beige clair. **3** Le bureau du président. Au premier plan, la banquette de Varenka et Olivier Marc dont la forme arrondie favorise les échanges et la détente. Au fond, le bureau sur son piètement de verre qui évite l'impression d'une masse encombrante et rigide. Sur la cheminée, un bronze de Max Ernst; au mur, une toile de Bernard Saby (à gauche) et un tableau de Vuillard; sur le meuble de rangement, une statue d'Afrique noire et deux bronzes de Messagier. (Les œuvres d'art exposées n'appartiennent pas à la Fondation, mais au directeur ou à différents prêteurs qui les lui ont confiées à titre temporaire). **4** Dans le bureau du directeur (voir aussi page ci-contre), les tons du tissu qui garnit la banquette ont été assortis aux tonalités du parquet, une marqueterie de bois clairs et foncés d'époque Charles X.





BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE



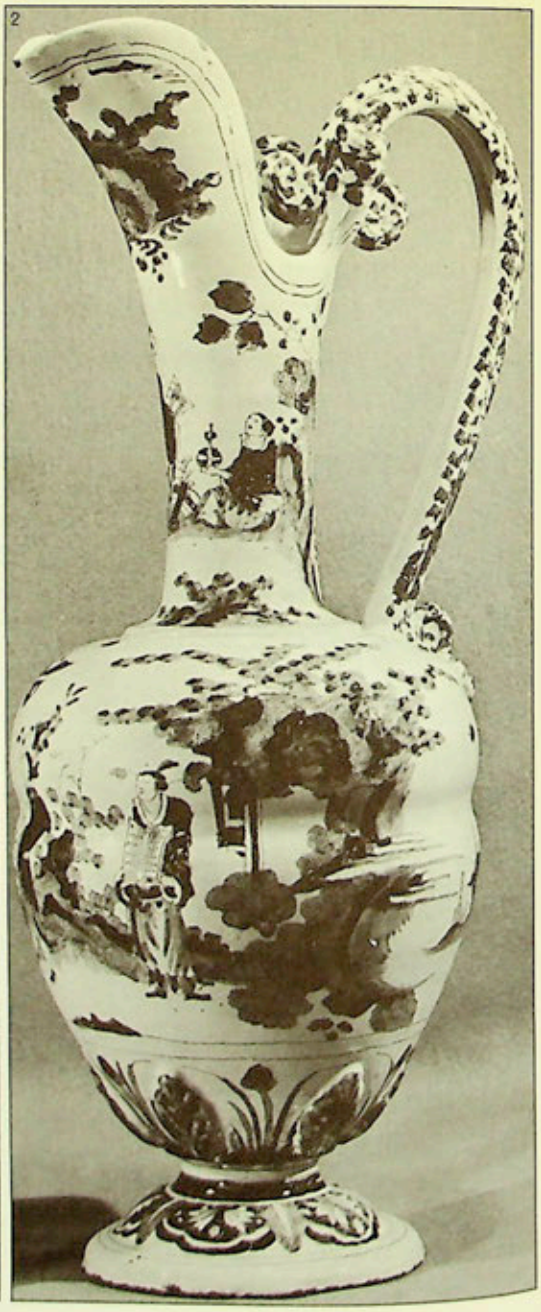
4

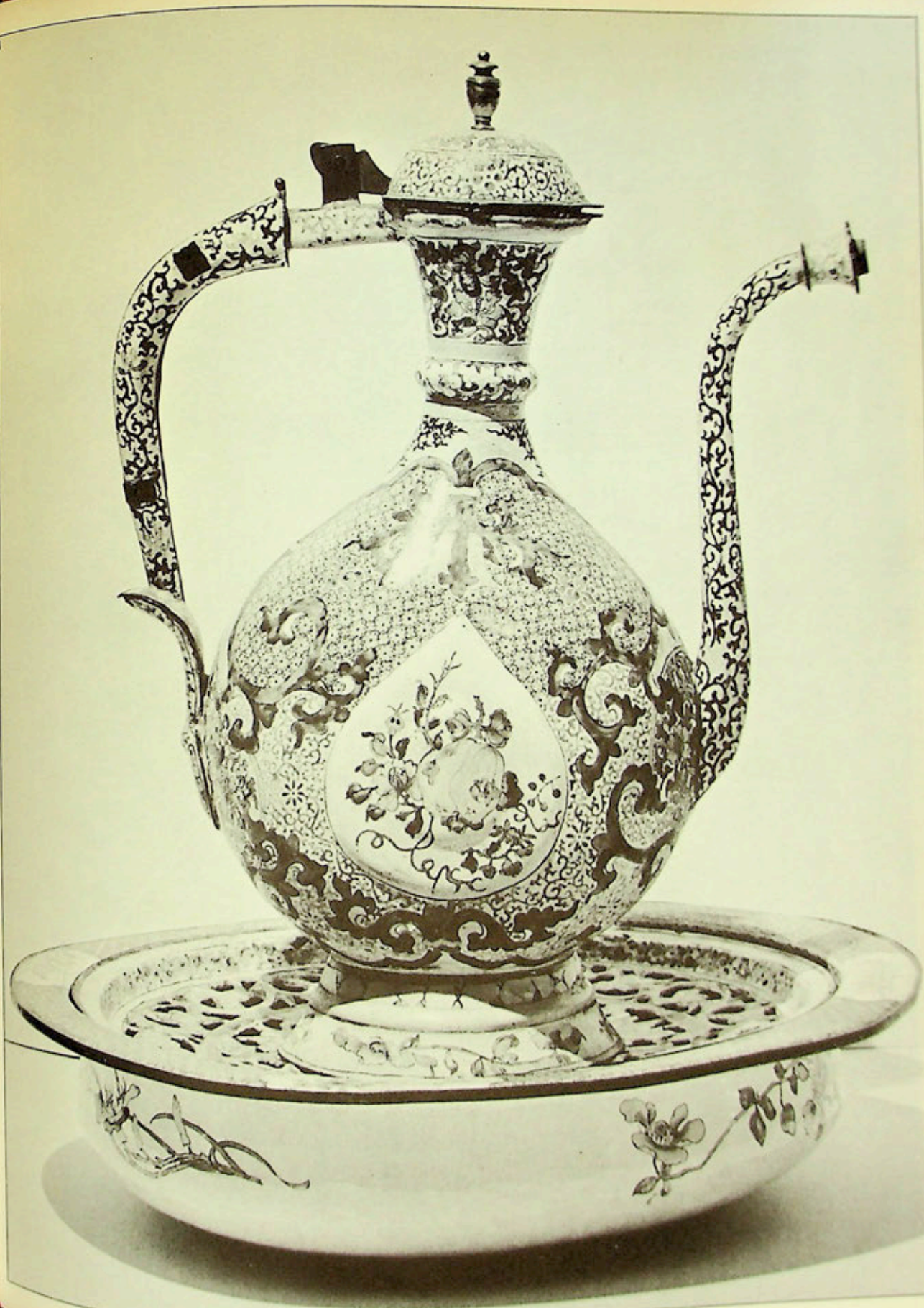
1 Paire de vases en porphyre d'Egypte, montés sur bronze ciselé et doré. Haut.: 42 cm. Travail français, vers 1760. Vincent Laloux, 115 avenue Louise, Bruxelles.
2 Pendule en bronze doré, ciselé et patiné, d'après un projet de l'ornemaniste Pillement. Sujets en porcelaine de Chine du XVIII[e] siècle. Mavon, 238 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.
3 Jardinière en émail cloisonné. Haut.: 33 cm. Diam.: 39 cm. La base, composée de trois personnages a 46 cm. de diamètre. Travail chinois du XVII[e] siècle. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.
4 « Adam et Eve ». Sculpture en buis de l'atelier du Maître Peter Ehemann. Nuremberg, 1530. Haut.: 25 cm. Socles du XVII[e] siècle, en écaille et amarante. Moatti, 77 rue de Saints-Pères, Paris.

1 Très importante aiguière en vermeil, avec anse stylisée ornée de mascarons, de têtes de dragon, de fauve, et d'une figure de guerrier. Travail allemand du maître orfèvre Johanes Scheppich. Augsbourg, 1680. Haut.: 45 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.

2 Grande aiguière en faïence de Nevers. Epoque Louis XIV. Haut.: 53 cm. La belle élégance de la forme, alliée à un vigoureux décor de « chinoiserie » en camaïeu bleu, donne à cette pièce une grande puissance décorative. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.

3 Aiguière et bassin en émail de Canton, fait en Chine pour la Perse au XVII[e] siècle. Didier Aaron, 32 avenue Raymond Poincaré, Paris.

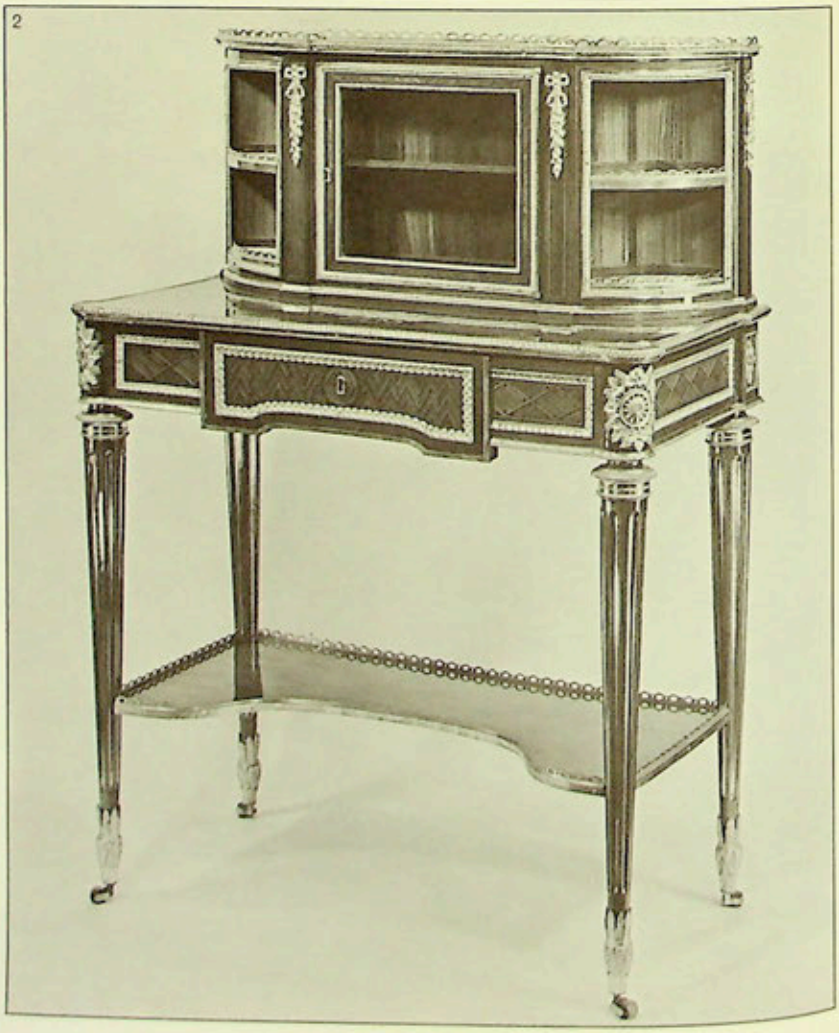


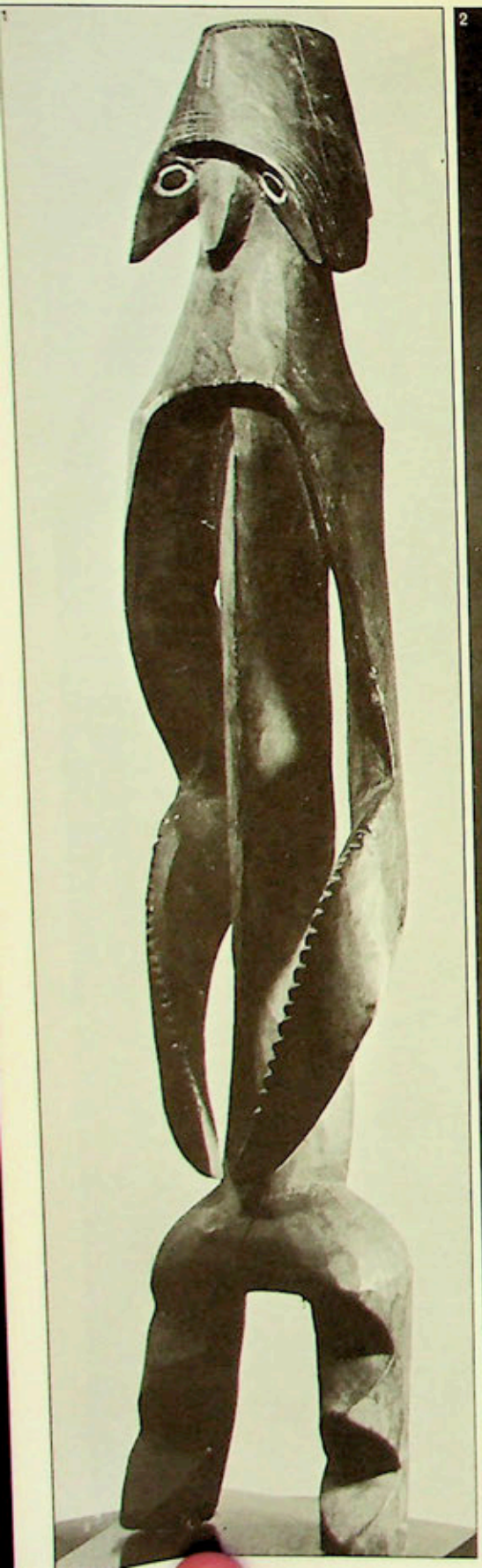


1

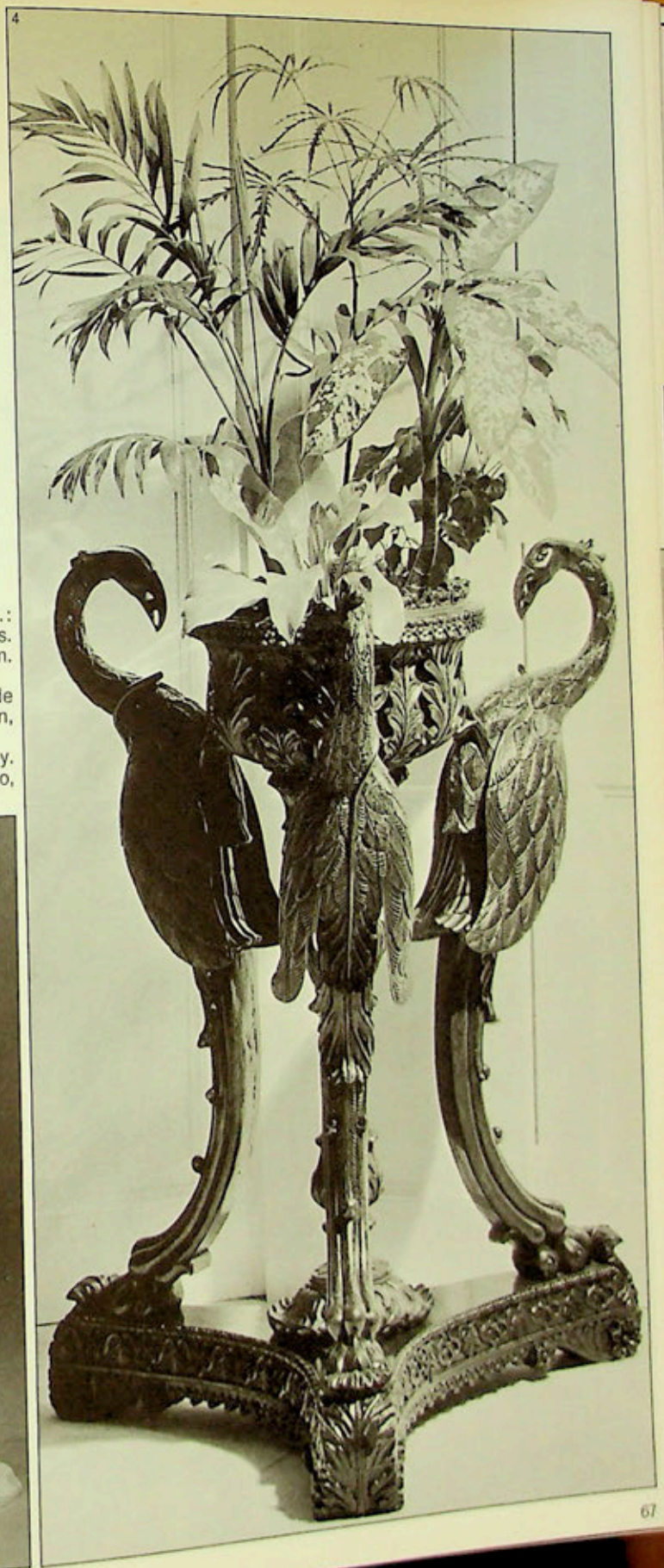
1 Commode d'époque Régence, portant la marque au feu du château de Chantilly. Caillat, 24 rue du Faubourg St-Antoine, Paris.
2 La rare qualité de ce bonheur-du-jour, d'époque Louis XVI, en placage de bois de rose, orné de bronzes dorés et ciselés permet de l'attribuer à Martin Carlin ou à Roger Vandercruse dit Lacroix. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire, Paris.
3 Maître de la Légende de la Madeleine : « Portrait de Jeanne la Folle ». 36×26,5 cm. Cet intéressant portrait, datant du dernier quart du XV[e] siècle, provient de la collection Tudor Wilkinson. Robert Fink, 62 boulevard de Waterloo, Bruxelles.

2





1 Sculpture en bois Mumuyé (Nigeria). Haut.: 125 cm. Galerie Kerchache, 53 rue de Seine, Paris.
2 Figure d'ancêtre à cheval. Dogon. Haut.: 49 cm. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris.
3 Hérons en cristal de roche avec cabochons de chrysoprase, lapis et poires de nacre. Boucheron, 26 place Vendôme, Paris.
4 Jardinière en bois sculpté d'époque Régency. Vers 1790. Galerie Régency, 94 avenue Victor-Hugo, Paris.

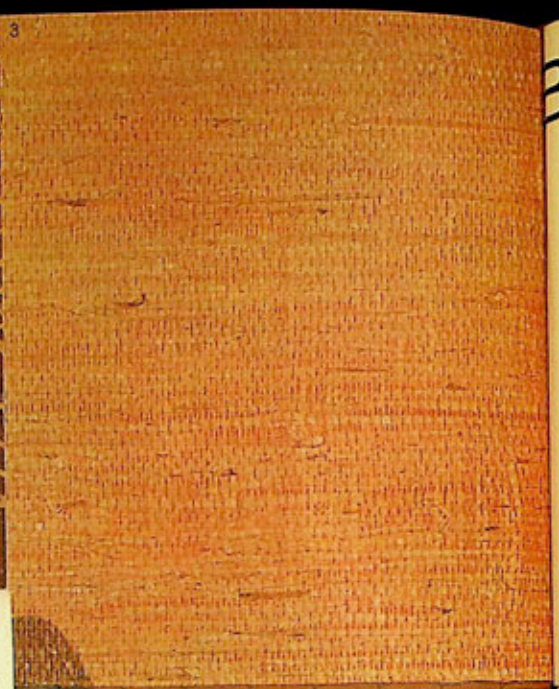


1 Figure allégorique en bois sculpté, avec traces de dorure, faisant partie d'une paire. XVII[e] siècle. L. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.
2 Recueil d'estampes représentant « les Grades, les Rangs et les Dignités, suivant le Costume de toutes les Nations existantes ». 1779-1780. In-folio de 259 planches en superbe coloris d'époque, chacune entourée d'un large filet doré. Reliure du temps en veau raciné décoré de guirlande, fleurons et filets dorés. Lardanchet, 100 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.
3 « La cueillette des pommes ». Cette tapisserie des Manufactures de Tournai, tissée de laine et de soie vers 1500-1510, est remarquable par la grande fraîcheur de ses coloris et son parfait état de conservation. 3,15×2,80 cm. Dario Boccara, 184 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.
4 Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699): « Vase de fleurs ». Toile. 105,5×76,5 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

NOBILIS

PAPIERS PEINTS «DE DISTINCTION» - TISSUS D'AMEUBLEMENT - 29, RUE BONAPARTE, PARIS



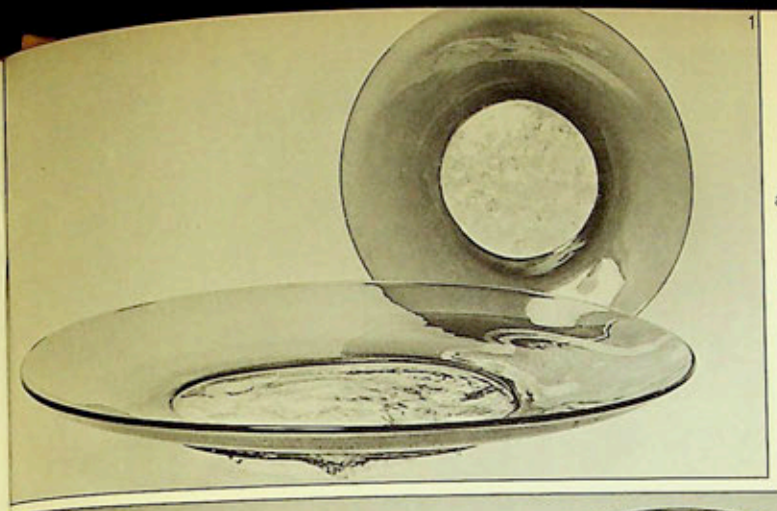
BOUTIQUES DE PRESTIGE

JANSEN

Le divan « Lara », présenté devant une création d'avant-garde de Jansen: un revêtement mural modulaire en cuir, sur une composition géométrique de Gian Ferrari.
9 rue Royale

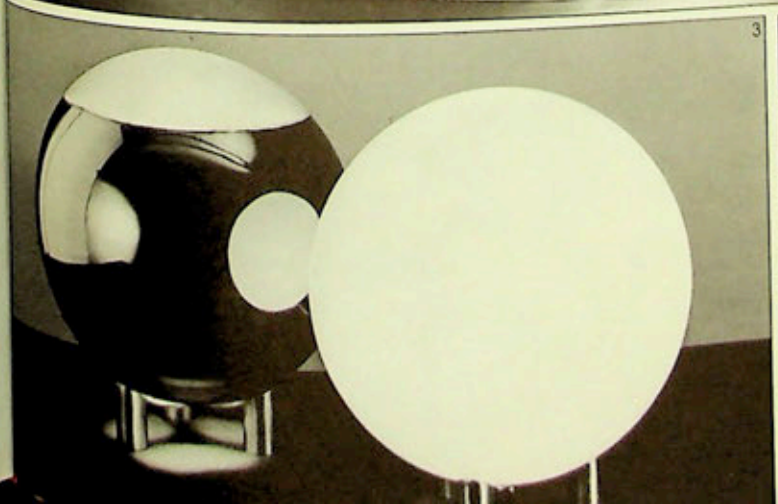
LANVIN

Autour d'un flacon de parfum « Arpège »
et d'un brûle-parfum en acier, à gauche, un sac
« banane » en box noir, un agenda verni noir, un bracelet
incrusté d'ébène et d'ivoire, et deux bracelets en
ambrolithe noire. A droite, quatre cravates à motifs noir et
blanc. Foulards et parapluies imprimés.
22 Faubourg St-Honoré



VENINI

1 « Tapio », plats dessinés par Tapio Wirkkala,
avec un centre profondément imprimé, en verre de deux tons, gris
et aigue-marine ou gris et rosé. Diam.: 32 et 50 cm.
2 « Silia », lampe de table dessinée par Ornella Noorda.
La sphère et la base sont en verre transparent,
le centre de la coupe blanc opaque. Ampoule à calotte argentée.
Diam.: 50 cm.
3 « Globo », deux lampes de Roberto Menghi,
l'une en verre gris-argenté, avec calotte sablée, l'autre en verre
blanc opale. Les socles sont en métal nickelé.
Diam.: 40 cm., Haut.: 44 cm.
4 Une autre version de la lampe « Globo » de Roberto Menghi:
la boule de verre est supportée par un socle
de métal nickelé haut de 60 cm. et posé sur le sol.
97 rue du Bac



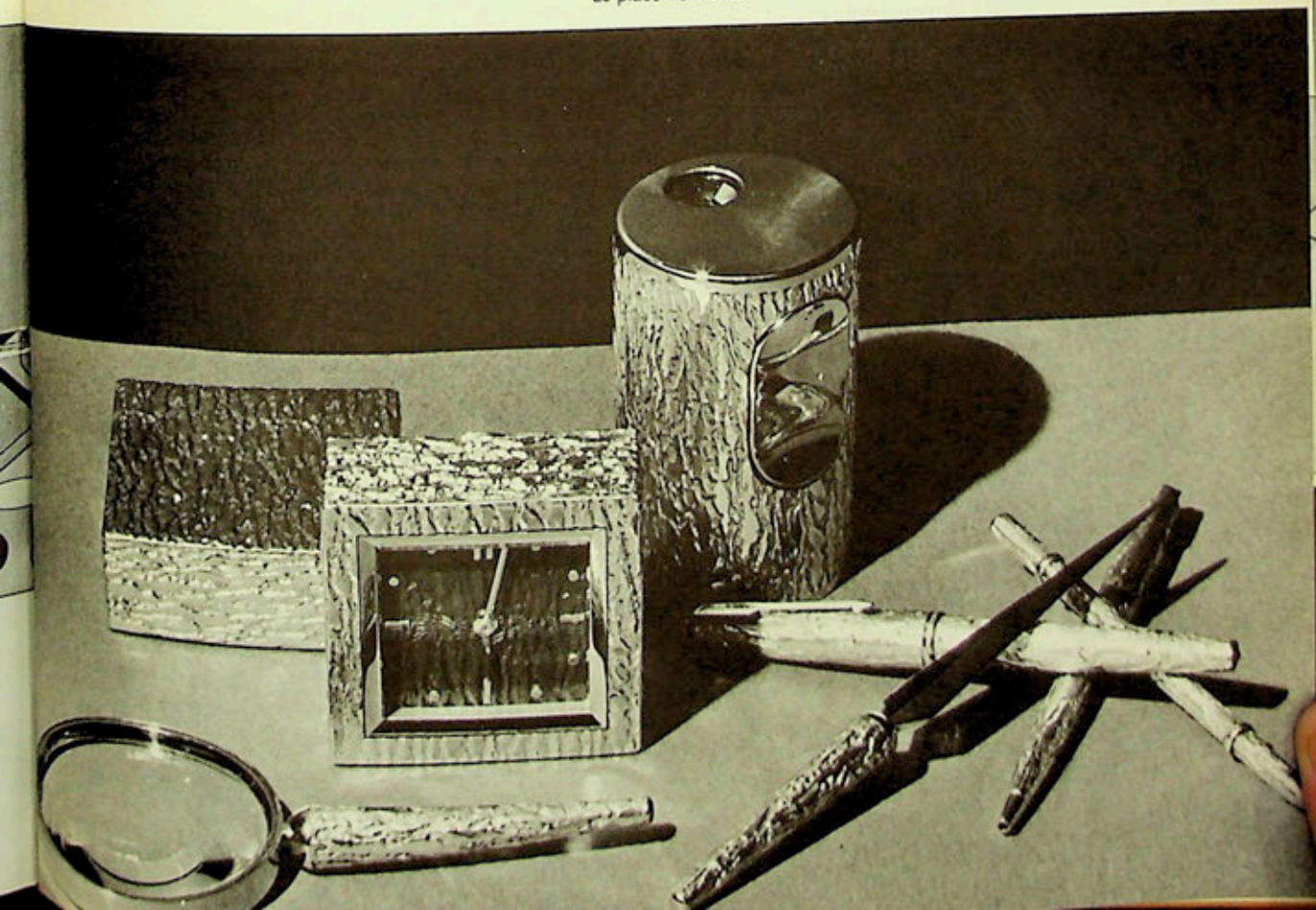
Parfums de la Méditerrannée...

VIVARA

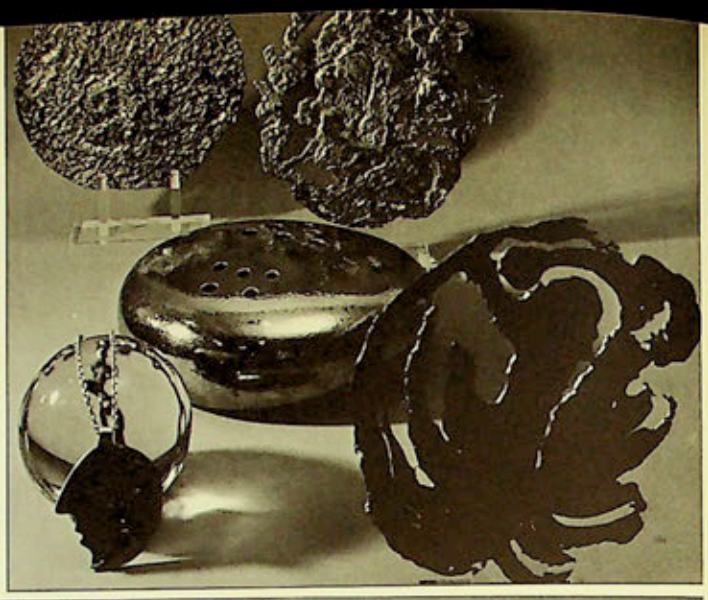
Emilio Pucci

BOUCHERON

Dans une garniture « écorce » d'or et d'argent,
un briquet de table, deux pendulettes, une loupe, un ouvre-
lettre, un stylobille Bic, un stylobille et un stylo Parker.
26 place Vendôme

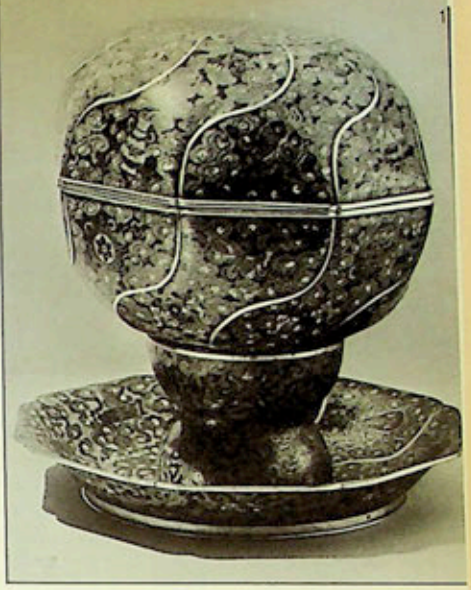


NOUS AIMONS LES MEUBLES CONTEMPORAINS,
LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ACTUELLES,
LES ARCHITECTURES SIMPLES,
LES JARDINS ET LES FLEURS,
LES OBJETS VIVANT PAR LEUR PERSONNALITE,
LEUR FORME ET LEUR BEAUTE,
QU'ILS SOIENT ANCIENS OU MODERNES,
FONCTIONNELS OU DECORATIFS.
NOUS ETUDIONS CE QUI EST NOUVEAU.
NOUS RECHERCHONS CE QUI EST INCONNU.
POUR CES RAISONS, NOUS OUVRONS UNE
GALERIE BOUTIQUE.
SI VOUS VOUS INTERESSEZ A L'ENVIRONNEMENT,
VOUS POURREZ Y TROUVER
UNE DOCUMENTATION COMPLETE
SUR TOUT CE QUE VOUS DESIREZ CONNAITRE.
VOUS POURREZ NOUS DEMANDER DES CONSEILS,
DES IDEES ET MEME DES RENDEZ-VOUS
AVEC LES ARTISTES, ARCHITECTES, DECORATEURS
ET ARTISANS QUE VOUS AIMERIEZ RENCONTRER.
NOUS VOULONS ETABLIR
DES CONTACTS ET DES ECHANGES
ENTRE LES CREATEURS
ET CEUX QUI S'INTERESSENT A LEUR TRAVAIL.
VOUS TROUVEREZ AUSSI
DES CADEAUX ORIGINAUX ET EXCLUSIFS A LA
GALERIE BOUTIQUE
19 RUE GUENEGAUD PARIS 6
633 69 81



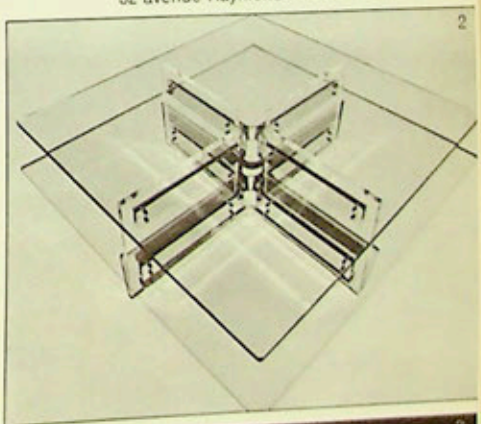
2

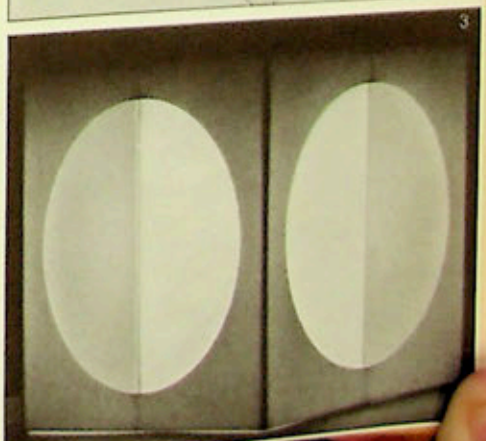
1 Grand pendentif de Zev, pique-fleurs en céramique couleur platine, « Masques » en étain de Don.
2 Devant un vase en céramique vert très foncé, deux pendentifs de Zev, en bronze doré ou argenté, et un bracelet peint par Hennessy.



DIDIER AARON, antiquaire
ALAIN DEMACHY, décorateur
LA BOUTIQUE CARL

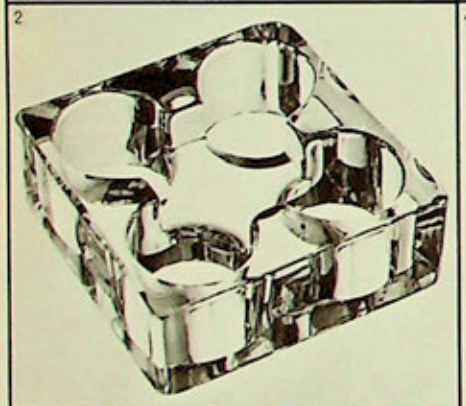
1 Boîte à épices en émail cloisonné. Chine, époque Kien Long (XVIII• s.)
2 Table en perspex et acier chromé, dessinée par le décorateur anglais Billy Mac Carty.
3 Lampe cubique en altuglass blanc opalin, dessinée par Georges Lafaye.
4 Cartel d'époque Louis XV en bronze doré, d'une série symbolisant les quatre continents: ici, l'Afrique.
32 avenue Raymond-Poincaré

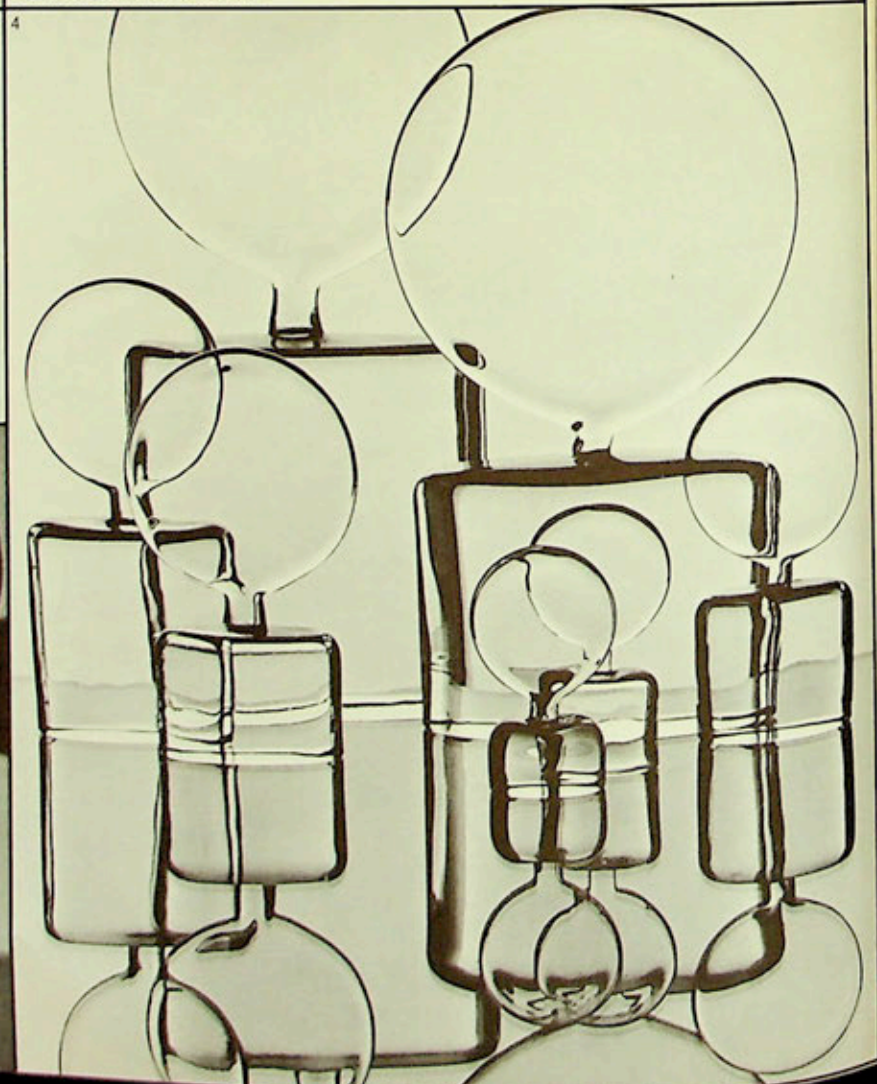


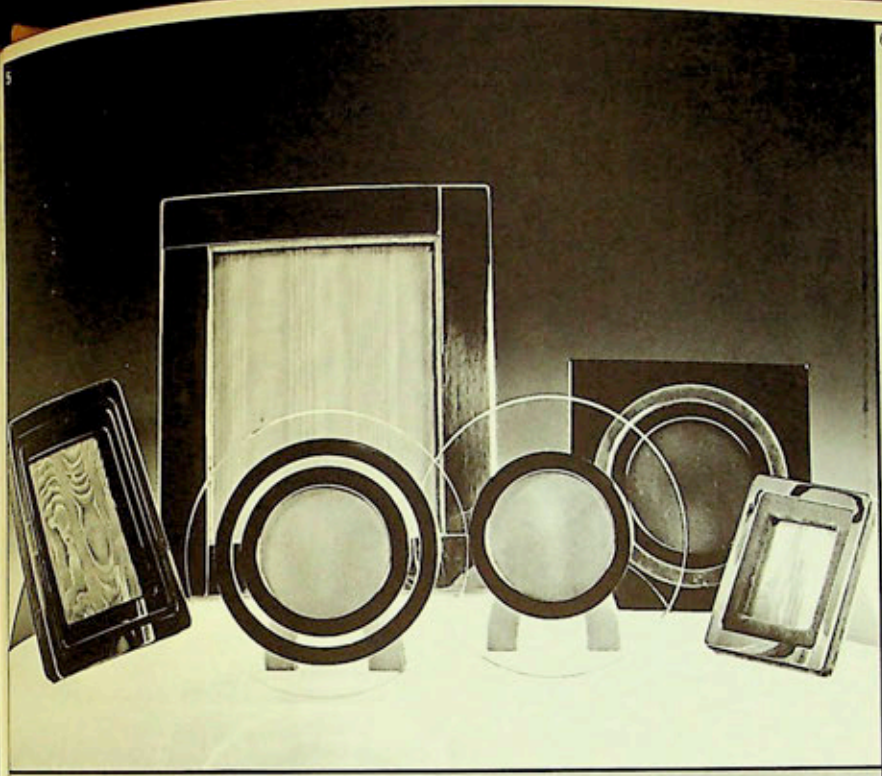


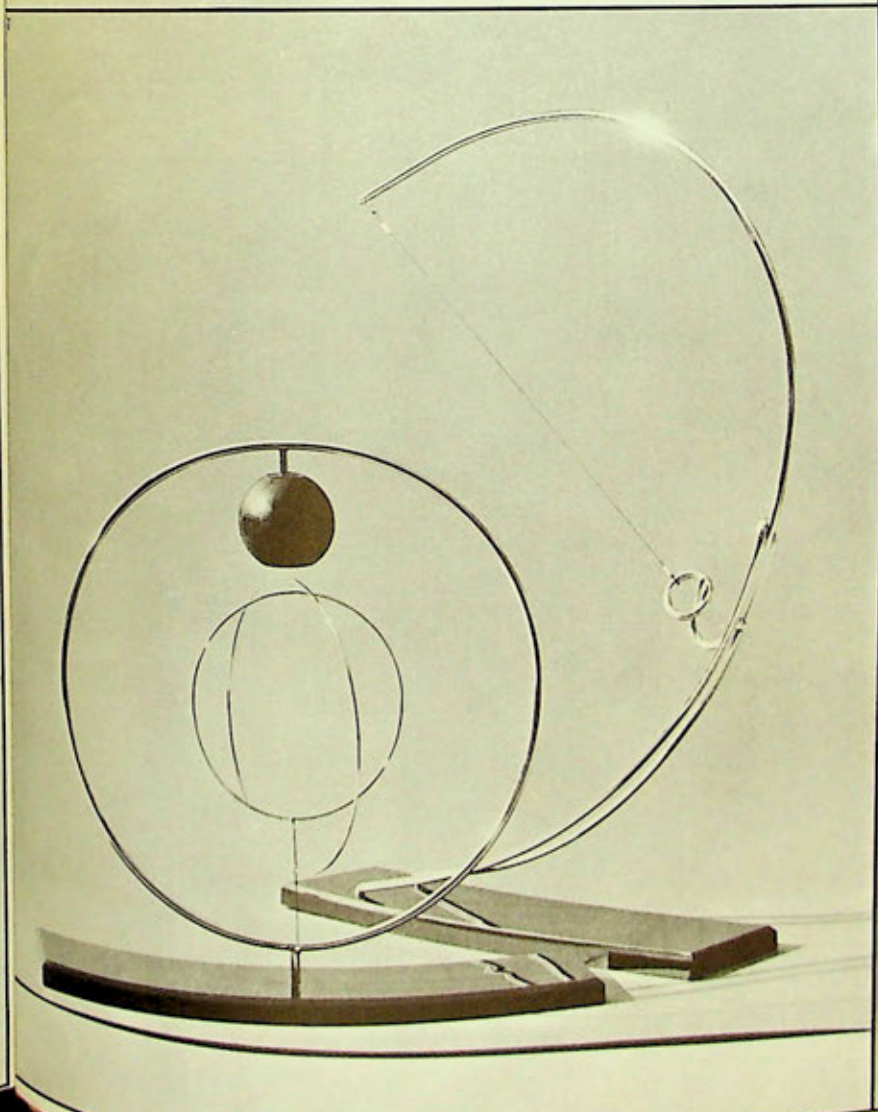
CADEAUX

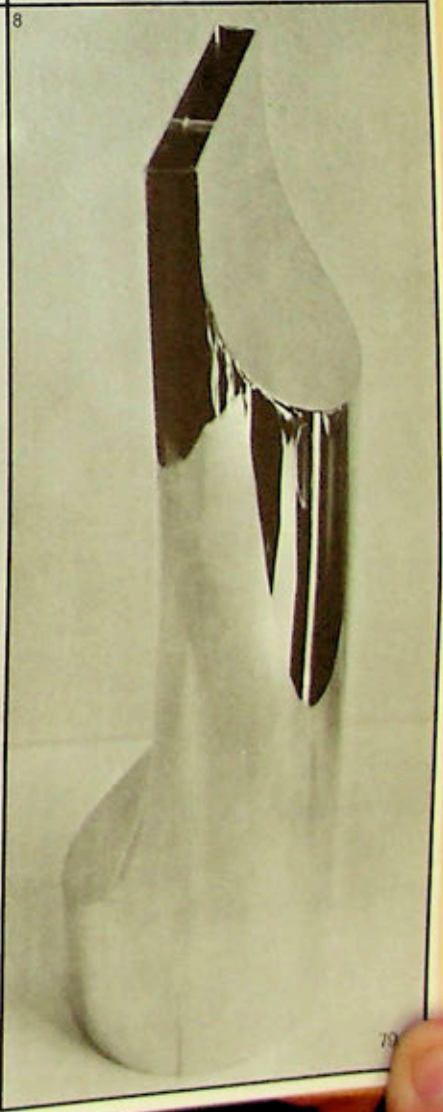
1 « Lélia », vase en cristal gravé de feuillages. Lalique, 11 rue Royale. 2 Cendrier « Arcane 17 », bleu ou blanc, conçu pour supporter la pipe et complété par une boule étouffe-fumée à sa couleur. Cristallerie Daum, 32 rue de Paradis. 3 Cendriers-boules de Chabrier. Galerie Boutique, 19 rue Guénégaud. 4 Ensemble décoratif dessiné par Tosco, en verre transparent ou teinté bleu, dont les différents éléments symbolisent la famille. Delvaux, 18 rue Royale, Paris. 5 Cadres ronds, rectangulaires ou carrés, en perspex, émail et métal argenté. Jansen, 9 rue Royale. 6 Service de verres en demi-cristal soufflé à la bouche. La base conique en verre plein comporte une bulle qu'on retrouve dans le bouchon de la carafe. La Boutique danoise, 42 avenue de Friedland. 7 Deux mobiles qui sont à la fois des jeux et des éléments décoratifs. Celui de gauche comporte, à l'intérieur d'un cercle fixe, deux petits cercles situés dans un champ magnétique. Au moindre mouvement, la torsion des fils provoque un déplacement opposé des deux cercles. L'Ove, 13 passage Choiseul. 8 Vase de métal argenté « soliflore », en forme de sifflet. Boutique Dior, 30 avenue Montaigne.

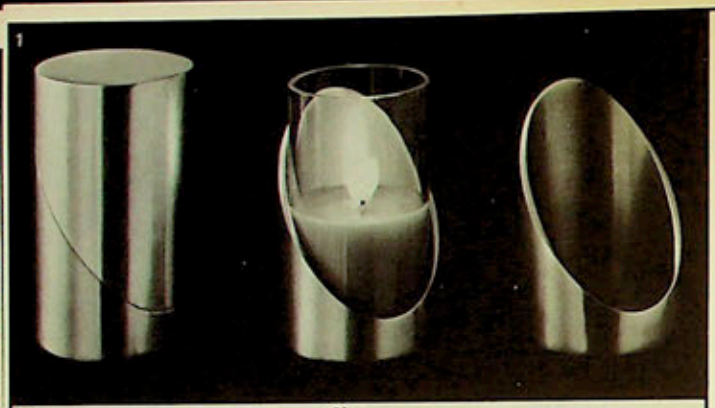


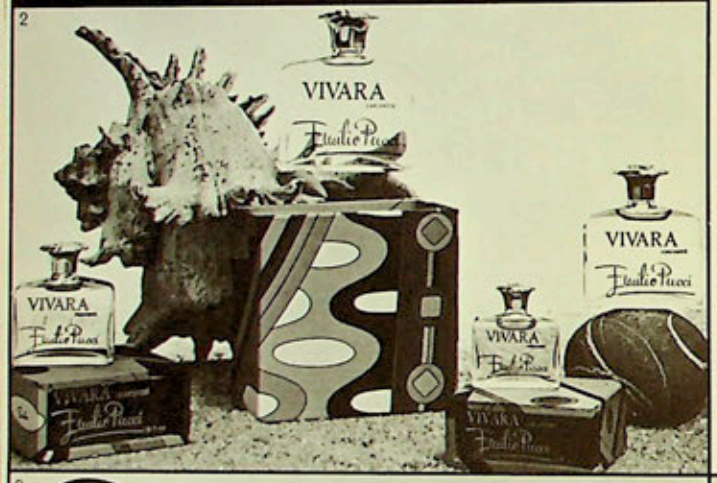




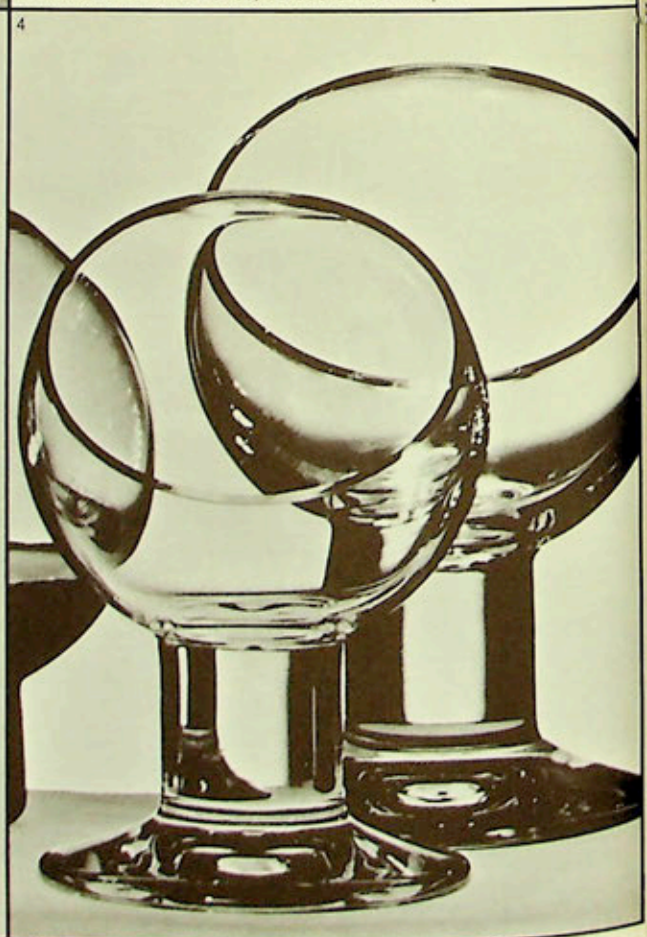


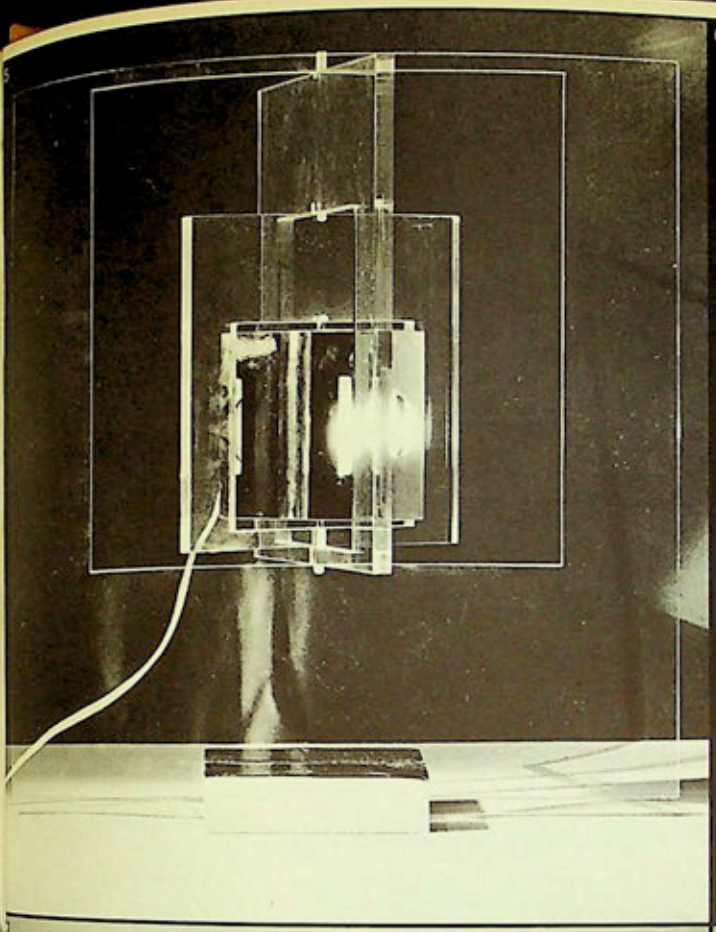




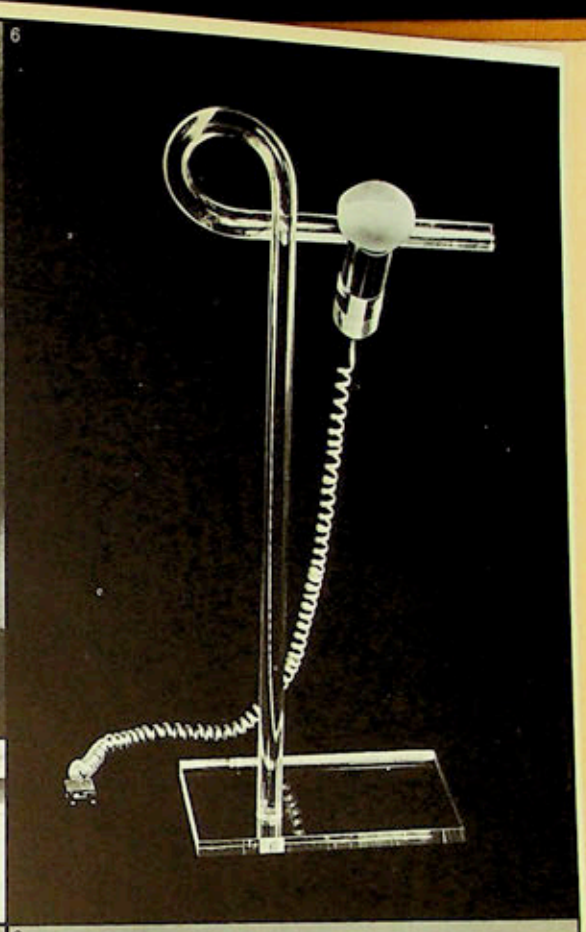


1 Luminaire d'ambiance parfumé à l'Eau Neuve de Lubin. Baguès, 57 avenue Raymond-Poincaré. 2 Vivara concentré, «le parfum de la Méditerranée», en quatre tailles de flaconnage. Emilio Pucci, 4 rue de Castiglione. 3 Collier d'ambrolithe marron, noir et blanc, ceinture en or Lotus ornée de pierres vertes. Collier d'or avec croix byzantine. Lanvin, 22 rue du Faubourg St-Honoré. 4 Coupes à dégustation créées et éditées par L. Breit. Jean Luce, 47 rue de Paradis. 5 « Lampe-objet » en perspex, sur socle d'acier. Boutique Carl, 32 avenue Raymond-Poincaré. 6 Lampe en altuglas dessinée par Marie-Amélie Gleize. Galerie Péquignot, 23 avenue du Maine. 7 Lampe de bureau en chrome et plastique blanc. 43×43 cm. Maison et Jardin. 8 Lampe de Gae Aulenti (éditée par Martinelli), en métal laqué blanc à bras et diffuseur articulé. Haut.: 58 cm. Formes nouvelles, 22 boulevard Raspail.

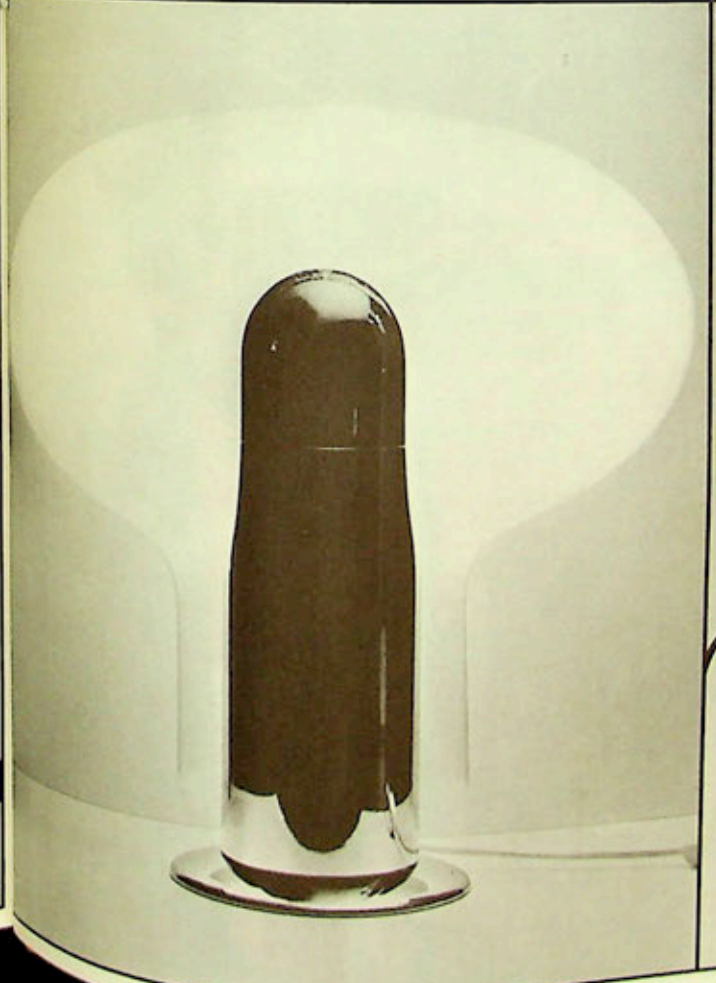




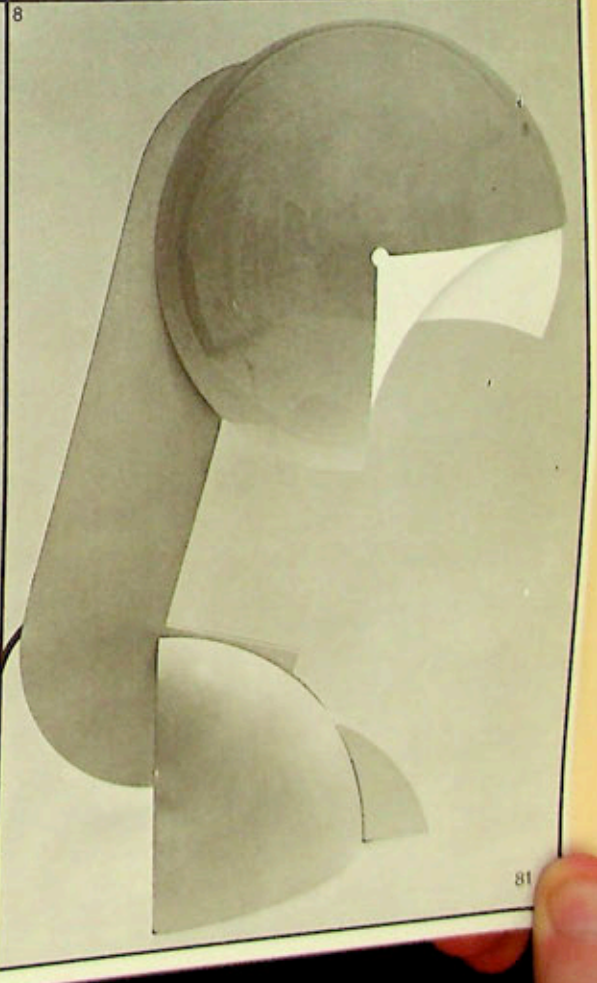
6



7



8



EN PERMANENCE

SUITE
DE
GRAVURES
ORIGINALES

ALECHINSKY - ARMAN - COURTIN - DEWASNE
MATTA - MESSAGIER - REINHOUD - TABUCHI
TALCOAT - BRAM VAN VELDE

SCULPTURES
ET
MULTIPLES

DEWASNE - MATTA - MESSAGIER

L'OEIL - GALERIE D'ART

3, RUE SÉGUIER PARIS 6e 326 03 94

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1969

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1969. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier Paris VIe

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe. 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 130,00	*1962 F. 150,00*
1956 F. 130,00	*1963 F. 150,00*
1957 F. 130,00	*1964 F. 150,00*
1958 F. 130,00	*1965 F. 150,00*
1959 F. 130,00	*1966 F. 150,00*
1960 (épuisé)	*1967 F. 150,00*
1961 F. 130,00	*1968 F. 150,00*

1969 F. 150 00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 36.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 40.— pour la France et la zone Franc, et de Fr. 42.— pour l'Etranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

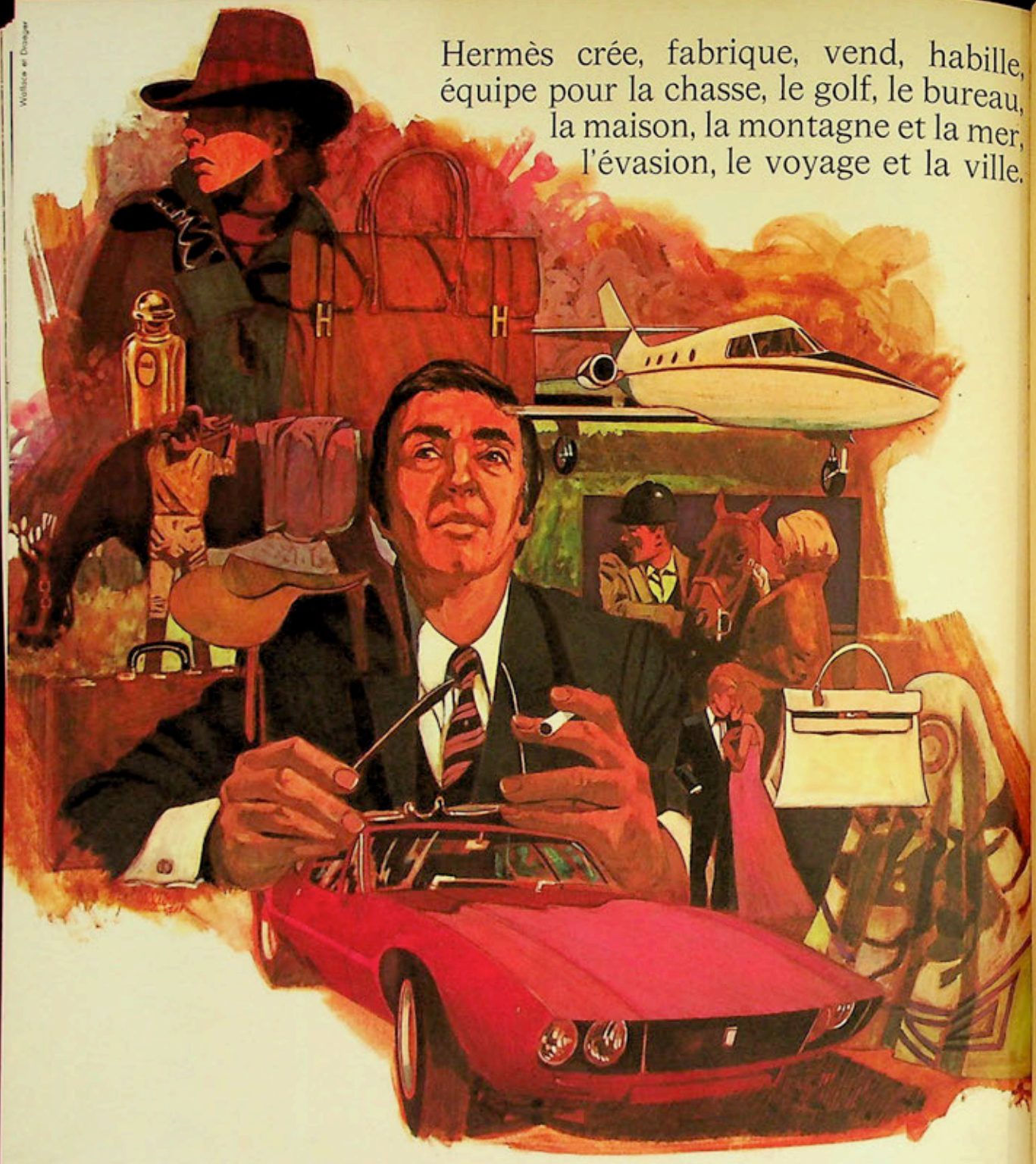
GALERIE F. F. GENNARI

25, rue Bonaparte

PENALBA Bijoux

du 17 nov. au 17 déc.

valentine
olivetti



HERMÈS

FAUBOURG SAINT-HONORÉ